

ગુજરાતમાં સંગીતનું પુનરુજ્જીવન

સંપાદક
પુરુષોત્તમ ના. ગાંધી



નવજીવન પ્રકાશન મંદિર
અમદાવાદ

મહાત્મા ગાંધી વિદ્યાપીઠ પ્રાચીનશાસ્ત્ર

[પૂજારાત્રી કોપીરાઈટ વિભાગ]

પ્રાચીનશાસ્ત્ર

૨૧૭૩૮

વિભાગ

૧૪૦

ગ્રંથનામ

ગુજરાતી સાહિત્ય

પુનઃપ્રકાશન

૫૮૨૨૭



સ્વર પારિત નાગયજી મોદેશ્વર જાડે

ગુજરાતમાં સંગીતનું પુનરુજ્જીવન

સંપાદક
પુરુષોત્તમ ના. ગાંધી



નવજીવન પ્રકાશન મંદિર
અમદાવાદ

મુદ્રક અને પ્રકાશક
જીવણુ ડાહ્યાભાઈ દેસાઈ
નવજીવન મુદ્રણાલય, અમદાવાદ

પહેલી આવૃત્તિ, પ્રત ૧૦૦૦

સવા રૂપિયા

ઓક્ટોબર, ૧૯૩૯

સંપાદકીય

બઢત પલ પલ ઘટત છિન છિન ચલત ન લાગે વાર
બિરછકે જો પાત વૂટે લાગે નહિ પુનિ ડાર
નહિ એસો જન્મ વારંવાર.

દેહ ક્ષણભંગુર છે. પળેપળ જન્યુતિમાં ગાળો, એવો આદેશ આપતું ભક્ત મીરાંનું ભજન, દેશ રાગની હલકે અનેક વાર લલકારી, આશ્રમનું વાતાવરણ ભક્તિપૂર્ણ કરતા પંડિતજી એકાએક ક્ષાની દુનિયાનો ત્યાગ કરી આપણી વચ્ચેથી ચાલ્યા જશે, એવી કોઈનેય કલ્પના ન હતી. પંડિતજી ગયા, પણ એમના ભક્તિમય સૂરો હજીએ આશ્રમના વાતાવરણમાં અને આશ્રમવાસીઓના કાનમાં ગુંજી રહ્યા છે. ભક્તકવિઓનાં અનેક ભજનો ગાતાં તેઓ ભક્તિભીના થતા ને સાથે જ આશ્રમના વાતાવરણને શાંત ને શુદ્ધ કરી મેલતા. એમણે સંતવચનો માત્ર કંઈથી ગાયાં નહિ પણ એમના આદેશો એમણે જીવન સાથે વણ્યા. દેહની નશ્વરતાના સતત ખ્યાલે તેઓએ જીવનની પળો કદીએ વ્યર્થ ગુમાવી નહિ. મનુષ્ય-જન્મ દુર્લભ છે, સેવાપરાયણ જીવનમાં જ આ અવતારની

સાર્થકતા છે, એ જ્ઞાનથી એમણે જે સેવાકાર્યમાં જીવન સમર્પ્યું તેમાંથી તેઓ કદીયે ચલિત થયા નહિ. અંતની ઘડીએ પણ, એમણે તો હરિપુરા મહાસભાની ઐતિહાસિક બેઠકને રાષ્ટ્રપોષક સંગીતથી કઈ રીતે વધુ ઉજ્જવળ કરવી એનાં જ સ્વપ્ન સેવ્યાં. પણ એ સ્વપ્ન અધૂરાં રહ્યાં. કાળ આવ્યો; પંડિતજીને ભરખી ગયો. આશ્રમે પંડિતજી ખોયા, ગુજરાતે સંગીતરત્ન ખોયું અને ભારતે સંગીત અને ભક્તિનો મેળ સાધનાર એક તપસ્વી ગુમાવ્યો.

વીસ વીસ વર્ષ સુધી ગુજરાતને આંગણે બેસી, અઠંગ શ્રદ્ધાથી શુદ્ધ અને શાસ્ત્રીય સંગીતનાં પાન પંડિતજીએ પાયાં છે. શિષ્ટ સંગીતને લોકપ્રિય કર્યું. ગુજરાતને સંગીતમય બનાવ્યું. સામરમતીને તીરેથી જ આશ્રમભજનાવલિનો કાવ્ય-સમુચ્ચય પ્રજા પાસે ધરી સમસ્ત દેશને ભક્તિપૂર્ણ સંગીતનું દાન કર્યું.

એમની સેવા માત્ર સંગીતના ક્ષેત્રને જ વ્યાપી નહોતી રહી. કદીયે તેઓ સંગીત આગળ રાષ્ટ્રને નથી બૂલ્યા. સંગીત અને રાષ્ટ્રને તેઓએ વિભક્ત ન થવા દીધાં. રાષ્ટ્રના પુનરુત્થાનમાં પોતાનું જીવન સમર્પી સંગીતના સાધને તેઓએ રાષ્ટ્રની અનેકવિધ સેવા કરી. એમને મન તો એ સેવા અધૂરી જ હતી અને અધૂરી રહી.

સંગીતના ક્ષેત્રમાં ગુરુનાં અધૂરાં રહેલાં કાર્યો પૂર્ણ કરવાના એમને કોડ હતા. અશ્લીલ ચીજો (ગાયનો)ને સ્થાને સુકાવ્યોને શાસ્ત્રીય સંગીતમાં ગોઠવી, ભારતનાં યુવક-યુવતીઓ માટે પાઠ્યપુસ્તકો પૂરાં પાડવાનું કાર્ય એમણે

આદરેલું અને તે અધૂરું જ રહ્યું. સંગીતશિક્ષણમાં સંગીત-શાસ્ત્ર તરફનું દુર્લક્ષ એમને પાલવે એમ ન હતું. પુરાણા શાસ્ત્રીય ગ્રંથોનો અભ્યાસ કરી એમાં નવી શોધખોળો કરવી એ એમના જીવનનો એક આનંદ હતો. આમજનતા સમક્ષ એ શાસ્ત્રીય જ્ઞાનને અને એમની શોધોને સરળતાથી કંઈ રીતે મૂકી શકાય એની એમને ચિંતા હતી અને એ દિશામાં એમના પ્રયત્નો હતા. આજના યુગને શું આપવું જોઈએ અને તે કંઈ રીતે આપવું જોઈએ એનું એમણે મનન કરેલું. અને એ મનનનો જ આ (સંગ્રહ) પરિપાક છે.

શિષ્ટ અને રાષ્ટ્રહિતૈષી સંગીતના પ્રચાર અર્થે એમણે અનેક લેખો લખ્યા છે, પ્રવચનો કર્યાં છે ને વ્યાખ્યાનો આપ્યાં છે. એમના હપાયેલા લેખો અને પ્રવચનો ઉપરાંત જે કંઈ એમના અંગત દક્ષતરમાંથી મળી આવ્યું તેનો આ સંગ્રહ છે. આ ઉપરાંત એમની શોધખોળને અંગે કેટલાંક શાસ્ત્રીય લખાણો લખાયેલાં નજરે પડે છે પણ તે ઘણાં અધૂરાં લખાયેલાં હોઈ પ્રજા સમક્ષ મૂકી નથી શકાયાં. ભારતની કેટલીયે સંગીત-કોન્ફરન્સોમાં આપેલાં એમનાં વ્યાખ્યાનો પણ આજે મોજૂદ નથી, તેમ ક્યાંયથી મેળવી નથી શકાયાં. શ્રુતિ, ગ્રામ, જાતિ વગેરે અનેક શાસ્ત્રીય બાબતોમાં વધુ શોધખોળ કરી શાસ્ત્રવિષયક ગ્રંથ તૈયાર કરવાની એમની મુરાદ હતી, એમ એમનાં અનેક અધૂરાં લખાણો અને ટિપ્પણીઓ પુરવાર કરે છે. એ કાર્ય તેઓ પૂર્ણ કરી શક્યા હોત તો સંગીતના ક્ષેત્રમાં તેઓ કંઈ નવો જ પ્રકાશ પાડત એ નિર્વિવાદ છે. પણ પ્રભુધચ્છા કંઈ જીવંતી જ હશે.

મારા આશ્રમના વસવાટ દરમિયાન એમની છાયા નીચે રહેવાનું મને ભાગ્ય પ્રાપ્ત થયેલું. એમના અતિ નિકટ સહવાસમાં રહેવાનો મને સુયોગ મળેલો. એમનો એમના શિષ્યો પ્રત્યેનો અનુરાગ બહુ ભારે હતો. એમના વિદ્યાર્થીઓને એમણે માત્ર સંગીત પાઠ્યું નથી પણ પોતાના સંસ્કારી જીવનની પ્રતિભાએ સંસ્કારિતા અને સેવાનો આદેશ આપ્યો છે. મારા પ્રત્યે એમને મમત્વ હતું. અનેક રીતે એમનો હું ઝાણી બન્યો છું. એમના અવસાન પછી એમના લેખો, વ્યાખ્યાનો ને પ્રવચનોનો સંગ્રહ કરી પ્રજા પાસે મૂકવાની મારી ફરજ હતી, અને આજે એ અદ્ય ફરજ બજાવતાં મને આનંદ થાય છે.

પુસ્તકમાં પંડિતજીનું દૂંકું જીવનવૃત્તાન્ત આપવા મેં પ્રયત્ન કર્યો છે. એમના પૂર્વજીવનની હકીકતો સંપૂર્ણપણે મળી નથી. પણ જે જીવનના પાયા ઉપર એમના આશ્રમ-જીવનની ભવ્ય ઇમારત રચાઈ એ પાયા કેટલો મજબૂત હશે, એ કદપી શકાશે. એમનું ઉત્તરજીવન તો એટલું જાહેર થઈ પડેલું કે એ માટે ભાગ્યે કંઈ ઝાઝું લખવાનું હોય. એમના જીવનનો પ્રભાવ ગુજરાતને ખૂણેખૂણે પ્રસરેલો હતો.

આ સંગ્રહમાં એમના લેખો, પ્રવચનો ને વ્યાખ્યાનોને ત્રણ વિભાગમાં ગોઠવ્યા છે.

૧. સંગીતકેળવણીવિષયક લેખો.
૨. ઐતિહાસિક લેખો.
૩. સંગીતશાસ્ત્રવિષયક લેખો.

આમાંના કેટલાક લેખો હસ્તલિખિત માસિક “મધપૂડો” અને “સાબરમતી”માંના છે, જે માત્ર સંગીતમાં પ્રાથમિક શિક્ષણ લેતા વિદ્યાર્થીઓને ધ્યાનમાં રાખીને જ લખાયેલા છે.

કેળવણીવિષયક લેખોમાં રાષ્ટ્રીય કેળવણીને અનુકૂળ એવા રાષ્ટ્રપોષક સંગીતનો વિષય ચર્ચાયેલો છે. ઐતિહાસિક લેખો પ્રાચીન ઇતિહાસમાં આપણને ડૂબકી મરાવે છે, ને વધુ રત્નો અહાર કાઢવા પ્રેરણા કરે છે. ત્યારે સંગીતશાસ્ત્ર ઉપરના લેખો એમણે કરેલી શોધોનો નિષ્કર્ષ રજૂ કરે છે. એમના અપ્રકટ રહેલા શાસ્ત્રવિષયક લેખોમાં કદાચ કંઈ ચર્ચાને અવકાશ હોય. સંભવ છે કે, તેઓ જે પુસ્તક તૈયાર કરી રહ્યા હતા તે પુસ્તકમાં શાસ્ત્રીય શોધખોળો રજૂ કરી પોતાની માન્યતાઓની ચથાર્થતા તેઓ અહીં સારી રીતે સિદ્ધ કરત. કર્મયોગે એ ન અન્યું, છતાં સંગીતક્ષેત્રના નવશોધકોને આટલું સાહિત્ય પણ અહીં ઉપયોગી થઈ પડશે એમાં મુદ્દત શંકા નથી.

આ ઉપરાંત મૂક્યા છે પંડિતજીના સ્વર્ગવાસ પછીના પૂ. ગાંધીજી, મુ. મહાદેવભાઈ, કાકાસાહેબ, કિશોરલાલભાઈ અને નરહરિભાઈના લખાયેલા લેખો. પંડિતજીના સ્વર્ગવાસના સમાચાર આખા દેશે ભારે દર્દ સાથે સાંભળેલા. અનેક માસિકોમાં ને વર્તમાનપત્રોમાં સંભારણાંનાં કાવ્યો ને લેખ લખાયા. પણ એ અધાનો સંગ્રહ કરવાનું ઓછું જ અહીં શક્ય છે ?

મારા આ કાર્યમાં પણ જે મુશ્કેલીઓ, મિત્રો અને સહાધ્યાયીઓનો સાથ નહોતો તો મારું કાર્ય વધુ મુશ્કેલ અન્યું હોત. સ્વ. પંડિતજીના પુત્ર શ્રી. રામભાઉ ખરેએ એમના

અંગત દૃષ્ટરમાંથી ઘણું સાહિત્ય શોધીને મને સોંપવાની ઉદારતા બતાવી છે. કેટલાક મરાઠી અને હિંદી લેખોનો ગુજરાતી અનુવાદ કરવામાં શ્રી. રામચંદ્ર સોમણીએ સહાય આપી મને આભારી કર્યો છે. મારી ઇચ્છા વ્યક્ત કરતાં જ મુ. કાકાસાહેબ કાલેલકરે પુસ્તકની પ્રસ્તાવના લખી આપી એમાં સ્વ. પંડિતજી પ્રત્યેના એમના સ્નેહ ને મારા પ્રત્યેના એમના અનુરાગ સિવાય બીજું શું માનું? તેમણે આ કાર્યમાં મને દોરવણી આપી મને વધુ ઝડપી બનાવ્યો છે. બીજા સર્વ સહાયકોનો આભાર માનવાની આ સ્થળે તક લઉં છું.

છેવટે, આ સંગ્રહ ગુજરાતનાં સંગીતપ્રેમી યુવક-યુવતીઓને ને શિક્ષણશાસ્ત્રીઓને ઉપયોગી થઈ પડે એ ભાવના સાથે વિરમું છું.

રાષ્ટ્રીય શાળા,
સંગીતવિદ્યાલય,
રાજકોટ

પુરુષોત્તમ ના. ગાંધી

રેંટિયાબારશ, ૧૯૬૫

ગુજરાતનાં સંગીત પ્રેમીઓને

પંડિતજીનું કાર્ય

પંડિતજીનો અને મારો સંબંધ જ એવો હતો કે, જ્યારે મરજીમાં આવે ત્યારે મને વેડે પકડી લેતા અને સંગીત ઉપર મારી પાસેથી બાજણો અપાવતા અથવા મારી પાસેથી કંઈક લખાવતા. પણ મને સ્વપ્રામાણ્યે એ જ્યાં કોઈ કાળે ન આવ્યો કે, મારા પહેલાં પંડિતજી આ દુનિયા છોડી જશે અને એમના લેખસંગ્રહની મારે પ્રસ્તાવના લખવી પડશે. એટલે આ પ્રસ્તાવના લખાવતી વખતે વાણી પ્રસન્નતાથી વહેતી નથી.

પંડિત નારાયણ મોરેશ્વર ખરે સંગીતપ્રવીણ હતા, સંગીતવિદ્યાના અનન્ય ઉપાસક હતા. સંગીતશાસ્ત્ર અને સંગીતસાહિત્યના અહંગ સંશોધક હતા. સંગીત પાછળ ભેખ લેનાર મસ્ત ફકીર હતા. પણ એમની એ બધી વિભૂતિઓને પણ ગૌણ બનાવે એવી એમની સાધુતા હતી. નિર્મળ વિચાર, નિર્મળ હેતુ અને નિર્મળ રહેણીને લીધે પોતે કેટલી સુવાસ ફેલાવે છે અને કેટલાં જીવન ઉપર મુગ્ધપણે અસર પાડે છે,

એનો ખ્યાલ સરખો એમને ન હતા. કોઈ માણસમાં લુચ્ચાઈ કે હીનતા જુએ એટલે દુઃખ થાય ત્યાર પહેલાં એમને ભારે આશ્ચર્ય થતું કે, માણસ આમ કેમ વર્તતા હશે. મારો વિશ્વાસ છે કે સંગીતવિદ્યાનું અધ્યયન પૂરું કર્યા પછી જો તેઓ આશ્રમમાં ન આવત અને ખીજે ક્યાંય જાત તો દુન્યવી દષ્ટિએ એ ખૂબ ઝળક્યા હોત, પણ અંતરમાં અત્યંત દુઃખી થઈને સુકાઈ જાત. આશ્રમના વાતાવરણમાં તેઓ પોતાનો જીવનવિકાસ સાધી શક્યા અને જીવનની શાન્તિ પણ મેળવી શક્યા. પવિત્રતાનો આગ્રહ, ત્યાગની ભાવના, અખંડ ઉદ્યોગ અને પરગજુપણું, આમાંનો એકે ગુણ એમણે પ્રયત્નપૂર્વક કેળવ્યો હોય એમ લાગતું નહિ. આ દરેક વસ્તુ એમને સ્વાભાવિક હતી. જો કોઈ એમની આગળ એની વાત છેડત તો તેઓ એમ જ કહેત કે ‘ખીજું શું થઈ શકે!’

સંગીતવિદ્યાની એમની આ ઉપાસનામાં જો વસ્તુ એમને અત્યંત પ્રિય લાગતી તે એ કે, એ ઉપાસના એમણે પોતાની રામભક્તિને ચરણે અર્પણ કરી હતી. પોતાની રામભક્તિ સંગીત વાટે અને સંગીતની દબે જ તેઓ ચલાવતા, પણ રામભક્તિને એમણે ગૌણ કરી હોય એવું કોઈ કાળે જોવામાં ન આવ્યું. આપણે ત્યાં આધુનિક કાળમાં સંગીતશાસ્ત્ર અને સંગીતસાહિત્ય બહુ ખીલ્યાં નથી. આનું કારણ એ લાગે છે કે, વિદ્વાન લોકોએ મોટે ભાગે સંગીતની ઉપેક્ષા કરી છે અને સંગીતવિદ્યાના ઉસ્તાદોએ ઘણે ભાગે વિદ્વત્તા પ્રત્યે તો શું પણ સંસ્કારિતા પ્રત્યે પણ ઉદાસીનતા કેળવી છે. યુરોપમાં જેમ વેગ્નર કે બીથોવન જેવા થઈ ગયા તેવા આપણે ત્યાં જો થયા હોત તો સંગીતશાસ્ત્ર દ્વારા આપણે

દુનિયાની પણ સેવા કરી હોત. ધર્મ, તત્ત્વજ્ઞાન, રાજનીતિ, સમાજરચના, મસ્તકવિદ્યા, ચિત્રકળા, નૃત્યકળા આદિ જીવનનાં અનેક પાસાંઓમાં આપણા લોકોએ છેલ્લાં ૫૦ વર્ષમાં જે નવીન તેજ અતાવ્યું છે તેવું જ તેજ આપણી સંગીતકળા મારફતે પણ આપણે અતાવી શકત. છેલ્લાં ૫૦ વર્ષમાં આપણે જે કંઈ પણ ક્યું હોય તો સંગીતકળાને એની ગયેલી પ્રતિષ્ઠા પાછી આપી છે અને વિસ્મૃતિમાં તણાઈ જતા આપણા પરંપરાગત સંગીતને અચાવ્યું છે. એનો સંગ્રહ પણ જેવો થવો જોઈતો હતો તેવો હજી થયો નથી. લોકગીતો પ્રત્યે તો આપણું ધ્યાન ઠીકઠીક ગયું છે, પણ લોકસંગીત પ્રત્યેની આપણી ઉપેક્ષા હજી ઓછી થઈ નથી; ત્યાં તો હજી ધોર મધરાત જ પ્રવર્તે છે.

સંગીતવિદ્યાનો પુનરુદ્ધાર કરી એમાં નવા પ્રાણનો નવો ઉમેરો કરવાની વાતો હજી ઘણી દૂર છે. કવિવર રવીન્દ્ર અથવા દિલીપકુમાર રાય જેવા સંસ્કારી પુરુષો થોડુંકાણું સંગીત વિશે લખી બોલીને આશા ઉત્પન્ન કરે છે, પણ એથી ભૂખ ભાંગવાને બદલે વધારે સળગે છે અને ચિત્ત વધારે વ્યગ્ર થાય છે.

ગ્રામોદ્ધારની ન્યાં આટલી બધી સગવડ પેદા થઈ છે, ત્યાં આપણું લોકસંગીત અને શાસ્ત્રીય સંગીત જેને વાલ્મીકિ દેશી અને માર્ગી તરીકે ઓળખાવે છે, તેનો સંગ્રહ શાસ્ત્રીય વ્યવસ્થાથી થવો જોઈએ અને રાષ્ટ્રીય પાયા ઉપર સંગીતના યોગક્ષેમની* પેરવી થવી જોઈએ.

* ક્ષેમ એટલે આપણી પાસે જે મૂડી છે તેનું રક્ષણ અને યોગ એટલે એ મૂડીમાં ઉમેરો.

કલાવૃત્તિ, ભાવપ્રવણતા, રસ અને સૌંદર્યશાસ્ત્રના વિકાસ સાથે સંગીતનો સંબંધ ધનિષ્ઠ છે. આપણે ત્યાંનું રસશાસ્ત્ર ગમે તેટલું ખીણેલું હોય તો પણ નવા જીવન સાથે એની નવી મીમાંસા થવી જોઈએ; અને તે મીમાંસામાં આપણું ભારતીય અથવા હિન્દુસ્તાની સંગીત ક્યાં ખેસે છે તે આપણે તપાસવું જોઈએ અને બતાવવું જોઈએ. એ ક્ષેત્રમાં નવું ખેડાણ કરવાની અને એમાં જૂનું ખીજ નવેસર વાવવાની ઘણી જરૂર છે.

પોતાના ક્ષેત્રમાં આ બધી તપશ્ચર્યા કરવાની જરૂર છે, એની કાંઈક ઝાંખી પંડિતજીને આશ્રમમાં આવતાં વેંત થઈ હતી. ગુરુસેવા, ગુરુસંસ્થાની પરિચર્યા અને ગુરુભાઈઓનો અનુનય, આવો ત્રિવિધ યોગ સાધીને તૈયાર થયા પછી જ તેઓ આશ્રમમાં આવ્યા હતા, એટલે આવતાં વેંત એમણે પોતાની સંગીત ઉપાસનાની ધૂન ચલાવી.

જૂના સંગીતગ્રંથોની શોધ કરવી, પ્રાચીન પરંપરાના તૂટેલા ધાગાઓ મેળવી લેવા, સંગીતશાસ્ત્રમાં અણગ્રંથોના ભાગોની શોધખોળ કરવી, ઉસ્તાદી ચીજોનો સંગ્રહ કરવો, પ્રાચીન સંગીતાચાર્યોનાં જીવનચરિત્રોની નોંધો લખવી, આજકાલ સંગીતશાસ્ત્ર ઉપર લખનાર રાજ સૌરેન્દ્રમોહન ટાગોરથી માંડીને સંગીતના ભગીરથ સેવક ભાતખંડે સુધીના લેખકોના સાહિત્ય સાથે પરિચય કેળવવો, શ્રી. વિષ્ણુ દિગંબર પલુસકર પાસેથી મેળવેલી ખાસ ચીજોની સ્વરલિપિ ઉતારી કાઢવી અને પોતાના જાંડા જ્ઞાન અને અનુભવમાંથી સંગીત-શાસ્ત્રને નવું રૂપ આપવાનો પ્રયત્ન કરવો, એવી વિવિધ પ્રવૃત્તિ છેલ્લાં ૨૦ વરસો પંડિતજીએ ચલાવી હતી. ગુજરાતના

લોકસંગીતનું સ્વરક્ષેપન તૈયાર કરવામાં પણ પંડિતજીએ જ પહેલ કરી છે.

માણસ સામાજિક પ્રાણી છે એ વ્યાખ્યા બધા જાણે છે. માણસ જે કંઈ પ્રવૃત્તિ કરે તેનું બચાવ સહાનુભૂતિપૂર્વક સાંભળનાર પાસે જ્યાં સુધી એ ન કરે ત્યાં સુધી એને સંતોષ થતો નથી. સાંભળનાર માણસ પાસે સહાનુભૂતિ હોય એટલું જ કહેનાર માગે છે. સાંભળનારમાં બીજી યોગ્યતા ન હોય તોય એને વાંધો આવતો નથી. આશ્રમમાં આવ્યા પછી પંડિતજીને પહેલવહેલો શ્રોતા મળ્યો તે હું. એટલે પોતાનાં સુખ-દુઃખ અને શોધખોળનો આનંદ ઠાલવવા માટે તેઓ અચૂક મારી પાસે દોડી આવતા. ૧૯૦૬માં સાંગલીમાં એવા જ એક સંગીતશાસ્ત્રજ્ઞના શ્રોતા થવાનું સદ્ભાગ્ય મને મળ્યું હતું. રાવબહાદુર દેવલ અને હું સવારે ગિડીને પુસ્તકાલયમાં જઈએ અને ત્યાંના છાપાની થોડી ચર્ચા પતાવીને અમે સંગીતશાસ્ત્ર ઉપર ચિતરતા. મલ્લને કુસ્તી રમવા માટે જેમ મલખમ કામ આવે છે તેમ રાવબહાદુર દેવલને પોતાના સંગીતશાસ્ત્રના જ્ઞાનની ઉમ્મણી કરવા માટે હું કામ આવતો. એ જ મારી આવડતનો ઉપયોગ મેં પંડિતજી આગળ કર્યો અને કશી યોગ્યતા કે મહેનત વગર હું એમનો સહાયક બન્યો. મારું કામ સવાસો ઉઠાવવાનું અને શોધખોળની દિશાઓ સુઝાડવાનું; અને પછી પંડિતજીનું કામ શોધખોળ કરી તમામ સાહિત્ય ભેગું કરવાનું અને એમાં ડૂબકી મારી રતો બહાર કાઢી મને બતાવવાનું. એવો અમારો સહકાર ચાલતો, પંડિતજીએ તમામ સંગીતક્ષેત્રની પરિક્રમા ઘડિયાળના કાંટાની પેઠે પૂરી કરી અને હું માત્ર હતો ત્યાં ને ત્યાં રહ્યો. આજે એમનાં લખાણો

માટે પ્રસ્તાવના લખતાં એ આખો ચિતાર મન આગળ ઊભો થઈ ચિત્તમાં વિષાદ ફેલાવે છે.

હરિદાસ, તાનસેન, ઐઞુ બાવરા, પુરંદર વિકૃલ, ત્યાગરાય, રામપ્રસાદ, જયદેવ, નરસિંહ મહેતા જેવા અનેક સંગીત-ઋષિઓ અને સંતો થઈ ગયા. તેમનાં જીવનચરિત્રો આપણે ભેગાં કરવાં જોઈએ. નાટ્યશાસ્ત્ર, કાવ્યશાસ્ત્ર, છંદશાસ્ત્ર આદિ ગ્રંથમાં સંગીતના જે ઉલ્લેખો મળે છે તે ભેગા કરવા જોઈએ. શારંગધર આદિ સંગીતશાસ્ત્રજ્ઞના ગ્રંથોનું સંપાદન અને એમના અનુવાદ કરવાનું કામ તો છે જ. તે ઉપરાંત ભિન્ન ભિન્ન વાદ્યોનું ઘડતર, એમનો ઉપયોગ, એમની ખાસિયત, એ બધા ઉપર પ્રમાણભૂત ગ્રંથો તૈયાર થવા જોઈએ :—કેવળ પદાર્થસંગ્રહાલયની દૃષ્ટિએ નહિ પણ એના પુનરુદ્ધારની દૃષ્ટિએ, એમને જીવનમાં સ્થાન આપવાની દૃષ્ટિએ.

આપણું સંગીત ખેડાડું છે અને ભજનની મંડળીમાં ગમે તેટલો રંગ આવતો હોય તોયે વૈયક્તિક છે. એની એ ખાસિયત ખીલવતાંની સાથે આપણે સામુદાયિક સંગીતનો વિકાસ પણ કરવો જોઈએ. લોકજનગૃતિના દિવસોમાં જેમ વક્તૃત્વકળા ખીલે છે તેમ સામુદાયિક સંગીત પણ ખીલવું જોઈએ; અને જેમ જેમ પ્રજામાં નવા નવા ભાવો ઊઠે છે તેમ તેમ સંગીતના પણ નવા નવા અવતારોનું પ્રાકટ્ય થવું જોઈએ.

શિક્ષણની દૃષ્ટિએ સંગીતનો વિચાર પણ હજી અરાબર થયો નથી. ગૂજરાત વિદ્યાપીઠ તરફથી એક નાનકડી સમિતિએ પ્રાથમિક શિક્ષણમાં સંગીત કેમ ચલાવી શકાય એ વિષેની કેટલીક સૂચનાઓ કરી હતી, તે બાદ કરતાં કેળવણી-

કારો તરફથી બહાર પડેલું સંગીત વિશેનું સાહિત્ય જોવામાં આવ્યું નથી. જીવનમાં બધી રીતે સંગીતનો પ્રવેશ કરાવી સંપૂર્ણ જીવન સંગીતમય કરી નાખવું એ આપણો છેલ્લો ઉદ્દેશ છે. એ ક્ષેત્રમાં પહેલ કરનાર શ્રી. નારાયણરાવ ખરેનું સ્મરણ કરી આ કામ પોતાનું કરનાર નવયુવકો ગુજરાતમાં પાકે, એવી ઇચ્છા સાથે આ સંગ્રહને સમાજ આગળ મુકાય છે.

જે ઉત્કટતાથી પંડિતજીએ પોતાના ગુરુની સેવા કરી તે જ ઉત્કટતાથી તેમણે પોતાના ગુરુભાઈઓનું સંગઠન કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો અને તેટલી જ ઉત્કટતાવાળું શિષ્ય-વાત્સલ્ય પણ બતાવ્યું. તેથી એમના આશ્રમવાસી શિષ્યોમાં ચિ. પુરુષોત્તમ ગાંધીએ એમના લેખોનો સંગ્રહ કર્યો એ યથાયોગ્ય છે. મારી આશા છે—બલ્કે વિશ્વાસ છે—કે ભાઈ પુરુષોત્તમ પોતાના વિદ્યાગુરુની એ સંગીતઉપાસના આગળ ચલાવશે અને ખરે શાસ્ત્રીની અનેકાનેક મુરાદો પાર પાડશે.

દત્તાત્રેય બાળકૃષ્ણ કાલેલકર

તા. ક.—પંડિતજીનાં પુત્રી કુમારી મથુરીએ પણ સંગીતવિદ્યામાં આટલી નાની ઉંમરે જ અસાધારણ નૈપુણ્ય મેળવ્યું છે તે જોતાં પંડિતજીની પરંપરા ફૂલશે ફાલશે અને અખંડ ચાલશે એ વિષે શંકા રહેતી નથી.

કા.

અનુક્રમણિકા

સંપાદકીય	.	.	.	૩
પંડિતજીનું કાર્ય	કાકા કાલેલકર	.	.	૧૧

ખંડ ૧લો

સ્વ૦ પંડિતજી ખરેનું સંક્ષિપ્ત જીવનચરિત્ર

૧. સ્વ૦ પંડિતજી ખરેનું સંક્ષિપ્ત જીવનચરિત્ર.	.	૩
--	---	---

ખંડ ૨જો

કેળવણીવિષયક લેખો

૧. શિક્ષણમાં સંગીતનું મહત્ત્વ	.	.	૨૯
૨. શિક્ષણમાં સંગીતનું સ્થાન	.	.	૩૬
૩. બાળકોનું સંગીતશિક્ષણ	.	.	૫૦
૪. સંગીત દ્વારા ધાર્મિક શિક્ષણ	.	.	૫૬
૫. પ્રાર્થના અને ઉપાસના	.	.	૫૯
૬. નૃત્યકળા સંબંધી ગાંધીજીના વિચારો	.	.	૬૪
૭. સંગીત અને ચિત્રનો સંબંધ	.	.	૬૯
૮. વિદ્યાપીઠના સંગીતવિદ્યાલયનું ઉદ્ઘાટન (ભાષણ)	.	.	૭૯
૯. ગાંધર્વ મહાવિદ્યાલયના કાર્ય વિષે સૂચનાઓ	.	.	૮૬

ખંડ ૩જો

ઐતિહાસિક લેખો.

૧. ગોપાળ નાયક	૬૫
૨. નાયક ઐન્જુ ખાવરા	૧૦૨
૩. સંગીતસમ્રાટ તાનસેન	૧૧૯
૪. સ્વ. ગાયનાચાર્ય પં. વિષ્ણુ દિગંબર	૧૩૭
૫. શ્રી. પુંડરીક વિકૃલ વિરચિત રાગમાલા	૧૫૧
૬. ભારતીય સંગીતનું ઐતિહાસિક અવલોકન—૧	૧૫૮
૭. ભારતીય સંગીતનું ઐતિહાસિક અવલોકન—૨	૧૮૦
૮. ભારતીય સંગીતનું ઐતિહાસિક અવલોકન—૩	૨૦૩
૯. હિંદનું પ્રાચીન અને અર્વાચીન સંગીત	૨૩૪
૧૦. ગુજરાતના સંગીતનો છેલ્લી એક સદીનો ઇતિહાસ	૨૫૮
૧૧. ગુજરાત અને સંગીત	૨૭૨
૧૨. સ્વાધ્યાય	૨૮૧

ખંડ ૪થો

શાસ્ત્રવિષયક લેખો.

૧. રાગોનું વર્ગીકરણ	૩૧૩
૨. છ રાગ અને છત્રીસ રાગિણી	૩૨૧
૩. પ્રાતર્ગેય રાગો—૧	૩૩૬
૪. પ્રાતર્ગેય રાગો—૨	૩૪૪
૫. સાયર્ગેય રાગો	૩૪૬
૬. કેટલીક રાગરાગિણીની વ્યુત્પત્તિ	૩૫૨
૭. મહદાર રાગ	૩૫૬
૮. ભૈરવ અને શ્રી રાગ	૩૬૩
૯. સંગીતમાં તાલનું મહત્ત્વ	૩૭૦
૧૦ સંગીતના પ્રબંધો	૩૭૫

૧૧. નતિ	૩૭૮
૧૨. હિંદી સંગીતમાં સ્વરસંમેલન અને સ્વરમાધુર્ય	૩૬૫
૧૩. વીણા પરનાં સ્વરસ્થાનો અને તેનાં આંદોલનો	૪૦૨
૧૪. હિંદુસ્તાની વાદ્યો	૪૦૮
૧૫. પ્રચલિત વાદ્યોમાં સુધારો	૪૧૬
૧૬. સતાર, સરિન્દ અને સારંગી	૪૨૩
૧૭. અહોબલનો પારિજાત	૪૨૮
૧૮. “ભારતીય સંગીતકલા” પુસ્તકનું અવલોકન	૪૪૯
૧૯. લોકસંગીત	૪૬૧
૨૦. સંગીત લેખનપદ્ધતિ	૪૭૧

ખંડ પાંચે

અંજલિ

૧. ગુજરાતનું ઋણ	૪૭૭
૨. પુણ્યશ્લોક પંડિતજી — ૧	૪૭૮
૩. પુણ્યશ્લોક પંડિતજી — ૨	૪૮૩
૪. પુણ્યશ્લોક પંડિતજી — ૩	૪૮૮
૫. સાધુચરિત પંડિતજી	૪૯૭

પરિશિષ્ટ

પંડિતજીનું નાનું સંગીત પુસ્તકાલય	૫૦૪
----------------------------------	-----

ગુજરાતમાં સંગીતનું પુનરુજ્જીવન

ખંડ ૧ લો

સ્વ૦ પંડિતજી ખરેનું સંક્ષિપ્ત
જીવનચરિત્ર

સ્વ૦ પંડિતજી ખરેનું સંક્ષિપ્ત જીવનચરિત્ર

હરિના જન તો મુક્તિ ન માગે, માગે જન્મોજન્મ અવતાર રે;
નિત એવા નિત કીર્તન ઓચ્છવ, નિરખવા નંદકુમાર રે.

(નરસિંહ મહેતા)

વિશ્વસેવામાં જ ખરી મુક્તિ માની એ રીતે જીવનને
સાર્થક કરનારા ભક્તજનો ભારતને આંગણે ઓછા નથી
નીપળ્યા. ભારત તો ભક્તરત્નાકર છે.

न त्वहं कामये राज्यं न स्वर्गे नापुनर्भवम्

कामये दुःखतप्तानां प्राणिनामार्तिनाशनम् ॥

ની ભાવના ભાવતા અનેક સંતોએ—વિભૂતિઓએ જીવન
સાર્થક કર્યાં છે, અનેક એ પંથે જીવી રહ્યા છે ને અનેક
એ માર્ગે જીવન ઉજાળશે.

એવા જ એક સંતપુરુષ સ્વ. નારાયણરાવ ખરે હતા.
આવી વ્યક્તિઓ જન્મથી જ અમુક સંસ્કારો સર્જને આવે

છે અને પૂર્વજીવનનાં અધૂરાં યજ્ઞકાર્યો પૂરાં કરવા આગળ પગલાં માંડે છે.

સતારા જિજ્ઞાસા તાલુકાગામ તાસગાંવમાં એક સાધારણ સ્થિતિના દક્ષિણી બ્રાહ્મણના કુટુંબમાં ઈ. સ. ૧૮૮૯માં પંડિતજી ખરેનો જન્મ થયેલો.

ખરે કુટુંબ મૂળ કોકણમાં આવેલ ગુહાધર ગામનું વતની. લગભગ એંસી વર્ષ ઉપર પંડિતજી ખરેના દાદા નાગેશ નોકરીની શોધમાં સતારા તરફ આવી વસેલા. તેઓ નાનપણથી જ સન્યસ્તવૃત્તિ ધરાવતા. કોકણમાં હતા ત્યારે જ સંન્યાસ ગ્રહણ કરવા એમની ભાવના હતી પણ કુટુંબના આગ્રહને વશ થઈ તેઓએ સંન્યાસ ધારણ ન કર્યો. આ તરફ આવતાં એમને સંજોગો અનુકૂળ થયા ને ઘર છોડી તેઓ ચાલ્યા ગયા. ડુંગરોની અંદર ગુફાઓમાં વસી આર વર્ષ સુધી તપશ્ચર્યા કરતાં તેમણે જીવન પૂરું કર્યું. પંડિતજીમાં જે નિર્લોભતા અને સાધુતા હતી તે દાદા પાસેથી વારસામાં ઊતરી જણાય છે. પંડિતજીના પિતા મોરોપંત (મોરેશ્વર)ને વિદ્યાભ્યાસ કરાવવા એમના કાકાએ પોતાની પાસે રાખ્યા હતા. પણ એમનું ચિત્ત અભ્યાસમાં વિશેષ ચોંટાયું નહિ અને વીસ વર્ષની ઉંમરે અભ્યાસ છોડી તાસગાંવમાં બેલિકની નોકરીમાં તેઓ દાખલ થયા. ત્યાં જ જુદું ધર વસાવી તેઓ રહ્યા. આ જ સ્થળે પંડિતજી ખરેનો જન્મ થયો.

મોરોપંત ખરેને ચાર સંતાનો હતાં. સૌથી મોટા પુત્ર શ્રી. વિનાયકરાવ, બીજા શ્રી. નારાયણરાવ (પંડિતજી), ત્રીજા શ્રી. શંકરરાવ અને ચોથાં પુત્રી શ્રી. સુંદરાબાઈ.

મોટા ભાઈ વિનાયકરાવે થોડો સમય મોસાળમાં ને થોડો વખત પિતા પાસે રહી અંગ્રેજી પાંચ ચોપડી સુધીનો અભ્યાસ પૂરો કર્યો ને પછી તેઓ પોલીસખાતાની નોકરીમાં જોડાયા.

મોટા ભાઈની મિરજમાં નોકરી થતાં નાના ભાઈ નારાયણરાવને અભ્યાસ માટે એમની પાસે મિરજ મોકલવામાં આવ્યા. નારાયણરાવે મિરજમાં રહી અંગ્રેજી અભ્યાસ શરૂ કર્યો.

નારાયણરાવના પિતાશ્રી કે ભાઈઓમાં સંગીતના સંસ્કાર ન હતા. પણ નારાયણરાવના નાના (માના બાપ) કેશવ જીવા ગોગટે જખરા ગવૈયા હતા. કોલ્હાપુર તાબાના ગગનબાવડા નામના નાના સંસ્થાનમાં તેઓ રહેતા. નારાયણરાવનાં માતૃશ્રીનો કંઠ પણ મધુર હતો. આ નાનાનો વારસો દીકરીના એક જ દીકરામાં જિત્યો.

નારાયણરાવ પૂર્વજન્મથી જ સંગીતના સંસ્કાર લઈને કેમ ન આવ્યા હોય તેમ નાનપણથી જ કવિતાઓ તથા ભજનો ગાવાનો શોખ એમનામાં દેખાઈ આવતો હતો. મધુર કંઠે મરાઠી ભજનો સંભળાવતી માતા પાસેથી નારાયણરાવને સંગીત અને સંસ્કારિતાનાં પોષણ મળ્યાં. ઈશ્વરે નારાયણરાવને કંઠની મધુરતા બક્ષેલી. ભજનો ને કાવ્યો લલકારતા નારાયણરાવને કલ્પનાય ન હતી કે ઈશ્વર એ દિશામાં એમને દોરી જઈ એમને હાથે અનેક કાર્યો કરાવશે.

નિશાળમાં બહુ સંસ્કારી અને હોશિયાર વિદ્યાર્થી તરીકે તેઓ પંકાયેલા. અભ્યાસ સરસ ચાલતો પણ એમનું ચિત્ત તો સંગીત તરફ જ વિશેષ હતું. વિદ્યાર્થીજીવનમાં જ

પદો રચવાં એ એમના નિર્દોષ આનંદનો એક વિષય હતો. શાળામાંનું મિત્રમંડળ ભેગું કરી મંદિરમાં જઈ કથા કરવાનો પણ એમને નાદ હતો. કંઠના માધુર્યથી અને સંગીત પ્રત્યેની લગનીથી એમણે અનેક માણસોનાં મન ખેંચેલાં. મિરજના રાજની પણ એ હોશિયાર અને સંગીતપ્રેમી યુવક તરફ દષ્ટિ પડેલી. મિરજ દરબાર તરફથી પંડિતજીને અભ્યાસક્રમમાં શિષ્યવૃત્તિ પણ મળતી.

મેટ્રિકનો અભ્યાસ ચાલતો હતો. પ્રીલિમિનરી પરીક્ષા આપેલી એ જ અરસામાં સ્વ. પં. વિષ્ણુ દિગંબર પલુસ્કર મિરજ પધાર્યા. એમના સંગીતના જલસામાં નારાયણરાવ પહોંચ્યા ને શ્રોતાઓની પહેલી હારમાં જગ્યા મેળવી સંગીત સાંભળવા બેસી ગયા. જલસો પૂરો થતાં અધા વિખેરાયા. નારાયણરાવ સ્વ. પં. વિષ્ણુ દિગંબરજી પાસે ગયા, સંગીત શીખવાની ઇચ્છા પ્રદર્શિત કરી ને બે ત્રણ ગાયનો મધુર કંઠે સ્વ. પં. વિષ્ણુ દિગંબરજીને સંભળાવ્યાં. તરત જ પંડિતજીએ નારાયણરાવને કહ્યું, “મારી સાથે ચાલ; તને સંગીત શીખવી દઈશ.” નારાયણરાવ પ્રસન્ન વદને ઘેર આવ્યા. વડીલ પાસે પંડિતજી સાથે જવાની અનુમ્તા માગી. વડીલોને આ વાત ન રુચી. “ગવૈયા થવું એ તો નવરા માણસોનું કામ છે. એ લોકો તો તદ્દન ધૂની હોય છે.” એમ કહી નારાયણરાવને તેઓએ વાર્યા. આથી નારાયણરાવ અતિશય દુઃખી થયા અને વડીલોને કહ્યું કે “તમે મને રોકશો તો હું નહિ જાઉં પણ પછી મારા જીવનની બરબાદી થશે એનું કલંક તમારે માથે ચોટશે.” અંતે “તારું તું ફેાડી લે અમે ન જાણીએ,” કહી વડીલોએ નમતું મૂક્યું. તરત જ નારાયણરાવ સ્વ. પંડિત

વિષ્ણુ દિગંબરજી પાસે ગયા ને એમની પાસે રહેવાની એમણે તૈયારી બતાવી. સંગીતના અભ્યાસ માટે વિષ્ણુ દિગંબરજી પાસે રહેવાના ખર્ચની શિષ્યવૃત્તિ આપવાની જોગવાઈ કરી મિરજ દરબારે તેમને ભારે પ્રોત્સાહન આપ્યું.

સ્વ. પંડિત વિષ્ણુ દિગંબરજીએ અશિષ્ટ શ્લોકોના હાથમાં પડેલ સંગીતનો પુનરુદ્ધાર કરવા બીજમપ્રતિજ્ઞા કરેલી ને મધ્યભારતમાં બ્રમણ કર્યો પછી લાહોરની અંદર ઈ. સ. ૧૯૦૧માં ગાંધર્વમહાવિદ્યાલયની સ્થાપના કરી સંસ્કારી સંગીતકારો તૈયાર કરવાની શરૂઆત કરેલી. નારાયણરાવ જેવા સંસ્કારી અને હોશિયાર વિદ્યાર્થીને મિરજથી પોતાની સાથે લેતાં તેમને ભારે આનંદ થયો. નારાયણરાવના ઘડતરની જવાબદારી એમણે પોતાને શિર લીધી. આ વાત ઈ. સ. ૧૯૦૭ની છે. નારાયણરાવ ખંતથી સંગીતનું જ્ઞાન વધારવા લાગ્યા અને વિષ્ણુ દિગંબરજીના પટ્ટશિષ્ય બન્યા. અભ્યાસકાળમાં જ પોતાના ગુરુ સાથે તેઓએ ભારતનો પ્રવાસ કર્યો. અનેક રજવાડાઓમાં ફરવાનો, અનેક જલસાઓ અને સંગીત પરિષદોમાં સ્વ. વિષ્ણુ દિગંબરજીના જમણા હાથરૂપ થઈ ભાગ લેવાનો તેમને લાભ મળ્યો. અનુભવજ્ઞાન વિશાળ બન્યું. સંગીતનો નવ વર્ષનો અભ્યાસક્રમ ચાર વર્ષમાં પૂરો કર્યો ને સંગીતપ્રવીણની પદવી તેમણે મેળવી. ત્યાર પછી પણ ગુરુ સાથે જ રહી ગુરુના સંગીતના પુનરુદ્ધારના કાર્યમાં તેઓ સહાયક થઈ પડ્યા.

લાહોર છોડી સ્વ. પંડિત વિષ્ણુ દિગંબરજીએ ઈ. સ. ૧૯૦૮માં મુંબઈમાં કાયમ વસવાટ કરી ત્યાં ગાંધર્વમહા-

વિદ્યાલયની સ્થાપના કરેલી. તેમની પ્રતિષ્ઠા આમવર્ગથી માંડીને રાજરજવાડાઓ અને યુરોપિયન વડા અધિકારીઓ સુધી એટલી બધી જામી કે જલસાઓ અને સંગીત-શિક્ષણનું કામ અતિશય વધી ગયું. એમના વધતા જતા કાર્યને પહોંચી વળવું એમને એકલાને માટે મુશ્કેલ હતું. સહભાગ્યે એ જ અરસામાં પંડિતજી ખરે જોવા શિષ્યો તૈયાર થઈ ગયેલા હોઈ, વિદ્યાલયનો બોલો સ્વ. પંડિત વિષ્ણુ દિગંબરજીને શિરેથી હળવો થયો. ખરેજીને ઈ. સ. ૧૯૧૨માં વિદ્યાલયના ઉપાચાર્યનું પદ મળ્યું. ખરેજીની વ્યવસ્થાશક્તિમાં સ્વ. પંડિત વિષ્ણુ દિગંબરજીને ભારે વિશ્વાસ હતો. વિદ્યાલયની વ્યવસ્થા પણ એમને સોંપવામાં આવેલી ને વરસો સુધી ખરેજીએ એ વિદ્યાલયના વ્યવસ્થાપક તરીકે કામ કર્યું.

સ્વ. પંડિત વિષ્ણુ દિગંબરજીને પ્રવાસની, સંગીત-પરિપદોની, જલસાઓની, અથવા વિદ્યાલયની કોઈ પણ વ્યવસ્થા વિચારવાની હોય ત્યારે પ્રથમ એમની નજરે નારાયણરાવ જ ચઢે.

અહીં આટલી નોંધ કરી લઈએ કે પંડિત વિષ્ણુ દિગંબરજી સાથે જોડાતાં પહેલાં સને ૧૯૦૬માં પંડિતજીનાં લગ્ન શ્રી. લક્ષ્મીબાઈ સાથે થયેલાં. મુંબઈના ગાંધર્વમહાવિદ્યાલયની સ્થાપના પછી લક્ષ્મીબાઈ પંડિતજી સાથે રહેતાં અને સંસ્થાની વ્યવસ્થાના કામમાં તેમને મદદ કરતાં.

સ્વ. પંડિત વિષ્ણુ દિગંબરજીની છાયા નીચે ખરેજીનું જીવન પ્રકુલિત થયું. તેમને બધી રીતની સુખસગવડ હતી

અને દુન્યવી દષ્ટિએ મોજમજ કહેવાય એ ભોગવવાનું પણ ત્યાં મળતું. પણ એમની સાત્ત્વિક વૃત્તિ એ બધાની વચ્ચેથી ડોકિયાં કરી રહી હતી. ગુરુજીએ નારાયણરાવના અંતરની સંસ્કારિતા અને સાદાર્થ નિહાળી લીધાં હતાં.

પૂજ્ય ગાંધીજીએ આફ્રિકાથી આવી હિંદનો પ્રવાસ કરી ઈ. સં. ૧૯૧૫માં અમદાવાદમાં કોચરબ પાસે સરખેજની સડકે એક મકાન ભાડે રાખી સત્યાગ્રહાશ્રમની સ્થાપના કરેલી. ગાંધીજીને સત્યશોધનમાં સંગીતની ગિણપ ભાસી. પ્રાર્થનાની અંદર ગવાતાં ભજનો એસૂરાં અને એતાલ ગવાતાં હોઈને મનમાં એમને ડાંખતું હતું. એક વાર આશ્રમની પ્રાર્થનાની બાબતમાં તેઓ કહે કે, “જેમ આપણાં ભજન-કીર્તનોમાં એતાલપણું છે તેમ આપણાં જીવન પણ અવ્યવસ્થિત અને એતાલ બન્યાં છે. એમાં સુધારો થવો જોઈએ. જીવન વ્યવસ્થિત કરવાં હોય તો સંગીત જોઈશે.” પોતાને જોઈતું ભક્તિમય સંગીત સ્વ. પં. વિષ્ણુ દિગંબરજી પાસેથી જ મળી શકશે એમ એમને પોતાને ખાતરી થયેલી એટલે તેમને જ વિનંતિ કરી. સ્વ. પં. વિષ્ણુ દિગંબરજી પણ સમજતા હતા કે ગાંધીજીને કેવો સંગીતકાર જોઈએ. પંડિતજીની નજર ખરેજ ઉપર પડી. પંડિતજીએ નારાયણરાવ ખરેને આજ્ઞા આપી. શિષ્યે ગુરુની આજ્ઞા માથે ચઢાવી, ગુરુની અને સંતપુરુષની આજ્ઞા સફળ કરવા ભેખ લીધો. બાર વર્ષની ગુરુની સેવા પૂરી કરી સને ૧૯૧૮માં ખરેજ આશ્રમમાં દાખલ થયા અને રાષ્ટ્રસેવામાં પોતાનું જીવન સમર્પ્યું.

આ વખતે પૂ. ગાંધીજી સત્યાગ્રહાશ્રમ કોચરબથી સાગરમતી લાવેલા. વિશાળ જમીન ઉપર તંબૂઓ તાણી આશ્રમને જંગલની અંદર વસાવેલું. તંબૂઓ ઉપરાંત થોડાં ઝૂંપડાંઓ અંધાવેલાં અને આશ્રમ માટે પાકાં મકાનો અંધાવવાની શરૂઆત થયેલી. ઈ. સ. ૧૯૧૮ના જાન્યુઆરી માસમાં પંડિત ખરેજી આશ્રમમાં આવ્યા અને પહેલી જ વાર આશ્રમની પ્રાર્થનામાં એમના સુરેલ ધ્વનિથી આશ્રમનું વાતાવરણ ભરાઈ ગયું. એ જ દિવસથી પંડિતજી ખરેએ આશ્રમની અને આશ્રમ મારફત આખા રાષ્ટ્રની સેવામાં પોતાનું જીવન વ્યતીત કર્યું.

એમના એક મિત્ર નારાયણ વિજય સુકથનકરે પંડિતજી ખરેને એમના આશ્રમમાં આવ્યા પછી એક સુંદર પત્ર લખેલો : “તમારા પત્રમાં સાગરમતીનું અને તમે વસો છો એ તંબૂનું વર્ણન વાંચી મન ગદ્ગદિત થયું, ને અધું નજર સામે તરી આવ્યું. તમારી વૃત્તિ સાત્ત્વિક છે. તમારું મન ભક્તિમય હોવાથી ત્યાં તમને આનંદ લાગે એ સ્વાભાવિક છે. આવાં સ્થળો સાધુસંતોને જ સાંપડે. પૂર્વકર્મોના બળે જ આવું ભાગ્ય પ્રાપ્ત થાય. ત્યાં જવાની તમને તક મળી એમાં તમારું ભાગ્ય જ સમાયેલું છે. જંજળળથી દૂર થતાં હવે તમને ત્યાં શાન્તિ લાગશે. પ્રાતઃકાળે અને સંધ્યાકાળે સાગરમતીને તીરે ખેસી પ્રાર્થનામાં રામધૂન મચાવતાં કેટલું સુંદર વાતાવરણ થતું હશે ? સવારમાં ઝિઠતાં જ “પ્રણતપાલ પ્રમુ તુ અસસી”ને સંધ્યાકાળે “કરિહિ દયા રામરાયા સ્વકરિં ઘે યા”નું ઉચ્ચારણ કરતાં મન ઉપર કેટલી સરસ અસર નીપજે છે ? તમારી સુખાકારી ચાહું છું.” પંડિતજી ખરેએ મુંબઈનું

એશઆરામી જીવન ભોગવેલું. એમને માટે આશ્રમનું કડક જીવન, તંબૂનો વસવાટ, એ બધું શરૂઆતમાં આકરું હતું પણ એમણે કોઈ દિવસ એ વિચારને મનમાં સ્થાન જ ન આપ્યું.

પૂજ્ય ગાંધીજીએ દેશમાં રાષ્ટ્રીય શિક્ષણની જરૂરિયાત ભાળેલી ને સારા સારા કેળવણીકારોને પોતાના તરફ આકર્ષી તેમની પાસે રાષ્ટ્રીય કેળવણી પાછળ ભેષ સ્વેચ્છાવેલો. કાકાસાહેબ, કિશોરલાલભાઈ, મહાદેવભાઈ, નરહરિભાઈ, વાલજીભાઈ જેવા પ્રખર કેળવણીકારો ગાંધીજીને સાંપડેલા. સલામતલાશ્રમ સાચરમતી આવ્યા પછી રાષ્ટ્રીય કેળવણીનું કાર્ય વધારે વ્યવસ્થિત રીતે ઉપાડવામાં આવ્યું. શિક્ષણમાં સંગીતશિક્ષણની ખોટ હતી. પંડિતજી ખરે આવતાં એ ખોટ પૂરી પડી.

ઈ. સ. ૧૯૧૭માં આશ્રમમાં રાષ્ટ્રીય વિદ્યામંદિરની સ્થાપના થઈ. રાષ્ટ્રીય શિક્ષણ દેશવ્યાપી કરવા બહારના વિદ્યાર્થીઓને વિદ્યામંદિરમાં દાખલ કરવામાં આવ્યા. રાષ્ટ્રીય શિક્ષણના પ્રયોગો મોટા પાયા ઉપર શરૂ થયા. પંડિતજી ખરેએ વિદ્યામંદિરને શિષ્ટ સંગીતથી ભરી મેલ્યું. પંડિતજીએ રાષ્ટ્રીય શિક્ષણને કઈ જાતનું સંગીત જોઈએ એનું મનન ને અભ્યાસ કર્યો ને સાથે સાથે આશ્રમજીવનને અનુકૂળ પ્રાર્થનાનાં ભજનો એકઠાં કરીને શાસ્ત્રમુદ્ધ રાગો અને તાલમાં તેને બેસાડ્યાં. પાછળથી એ ભજનસંગ્રહ આશ્રમભજનાવલિના રૂપે પંડિતજીએ પ્રજા પાસે મૂક્યો. દેશભરમાં લોકપ્રિય થઈ પડેલી એ “આશ્રમભજનાવલિ”ની હમણાં જ તેરમી આવૃત્તિ બહાર પડી છે. પંડિતજી ગુજરી ગયા ત્યાં સુધી દરેક આવૃત્તિમાં નવાં નવાં ભજનોનો

થોડો થોડો ઉમેરો તેમ જ સુધારોવધારો તેઓ કરતા રહ્યા હતા.

ઈ.સ. ૧૯૨૧ની સાલમાં મહાસભાની બેઠક અમદાવાદને આંગણે ભરાણી. મહાસભા સાથે જ અખિલ ભારત સંગીત પરિષદ બોલાવવાની વિચારણા કરી પંડિતજીએ એ આપું કાર્ય હાથ ધર્યું. હિંદુસ્તાનના હિંદુમુસલમાન અનેક મોટા સંગીતકાર ગાયક-વાદકોને દેશભરમાં આમંત્રણ અપાયાં. એનો બહુ સારો જવાબ મળ્યો. દેશભરના સર્વોત્તમ ગવૈયાઓના આ જલસા એ અમદાવાદની મહાસભાની એક વિશેષતા થઈ પડી. વળી મહાસભાના મંડપમાં જ સ્વ. પંડિત વિષ્ણુ દિગંબરજીના પ્રમુખપણા નીચે સંગીત પરિષદ ભરાઈ. તેમાં અનેક દેશનેતાઓએ હાજરી આપી. સંગીતને તેને ઘટતા ગૌરવયુક્ત સ્થાને પ્રતિષ્ઠિત કરવાનો પંડિત વિષ્ણુ દિગંબરજીનો મનોરથ અમદાવાદમાં ફળીભૂત થયો એમ કહી શકાય. પોતાના ગુરુનો પ્રિય મનોરથ સફળ થવામાં પોતે નિમિત્ત થઈ શક્યા એ વિચારથી પંડિત ખરેજીનો આનંદ તે વખતે માતો નહોતો.

ગાંધીજીએ અને મહાસભાએ પ્રચલિત કેળવણી સામે જેહાદ ઉઠાવીને રાષ્ટ્રીય કેળવણી માટે દેશને પડકાર કર્યો હતો. અમદાવાદમાં ઈ.સ. ૧૯૨૦માં ગૂજરાત વિદ્યાપીઠની સ્થાપના થઈ. રાષ્ટ્રીય શિક્ષણ સંગીતવિહોળું ન હોય. ગૂજરાત વિદ્યાપીઠમાં સંગીતને સ્થાન મળ્યું. સંગીતમાં પ્રવીણ થનાર માટે સ્નાતકની પદવી નિયુક્ત થઈ. આ અધામાં પણ પંડિતજી ખરેનો સક્રિય હિસ્સો હતો. ગૂજરાત વિદ્યાપીઠના સંગીત અધ્યાપક તરીકે શ્રી. શંકરરાવ પાઠકની

નિમજ્જક થઈ. સંગીતની પરીક્ષાઓનું કામ પંડિતજી ખરેને સોંપાયું. ગૂજરાત વિદ્યાપીઠ બંધ થતાં સુધી વિનીત અને સ્નાતકની સંગીત પરીક્ષાના પરીક્ષક તરીકે પંડિતજી ખરે જ હતા.

પંડિતજી ખરે સંગીત કેળવણીના આટલા કાર્યથી સંતોષ માની લે એમ ન હતું. એમને તો સમસ્ત ગુજરાતની પ્રજાને સંગીત પાવું હતું. જ્યારે જ્યારે ગુજરાત કાઠિયાવાડની રાષ્ટ્રીય સંસ્થાઓ તરફથી વાર્ષિક ઉત્સવોના પ્રસંગે કે બીજા ખાસ પ્રસંગોએ પંડિતજીને આમંત્રણ મળ્યાં છે ને સમયની અનુકૂળતા મળી છે ત્યારે તેઓ માત્ર સંગીતના પ્રચાર અર્થે તરત જ ત્યાં પહોંચ્યા છે ને પોતાના સંગીતનો લાભ આપ્યો છે. ભાદરણ, સુરત, ભાવનગર, રાજકોટ, માંગરોળ — આમ અનેક સ્થળોએ તેઓ આમંત્રણ સ્વીકારી ગયા હતા. અમદાવાદના જાહેર મેળાવડાઓમાં તો પંડિતજી અનેક વાર જઈ પોતાનો લાભ આપતા. આ રીતે અમદાવાદના શિષ્ટ સમાજને અને શ્રીમંત ગૃહસ્થોને સંગીતની મહત્તા સમજાવા લાગી હતી અને સંગીતની ભૂખ પણ જણાવા લાગી હતી. પ્રો. શંકરરાવ વ્યાસ, પ્રો. નારાયણરાવ વ્યાસ અને બીજા ગાંધર્વ મહાવિદ્યાલયમાં તૈયાર થયેલ સંગીતકારો અમદાવાદને આંગણે આવી વસ્યા. ઉપલા વર્ગના થરને જોઈતું સંગીત તો મળ્યું; પણ આમજનતા સંગીતવિદોણી રહે એ પંડિતજીને કેમ પાલવે?

પંડિતજીને આ કાર્યમાં સ્થાનિક પ્રતિષ્ઠિત પુરુષની સહાય જોઈતી હતી. પંડિતજીને ડૉ. હરિપ્રસાદ દેસાઈ જેવા સંગીતપ્રેમી અને જનહિતપ્રેમી પુરુષની સહાય મળી.

ડૉ. હરિપ્રસાદને સંગીતસમૃદ્ધિહીન અમદાવાદ દયાને પાત્ર લાગતું હતું. ડૉક્ટરને પંડિતજી મળ્યા. પંડિતજીને ડૉક્ટર મળ્યા. ૧૯૨૨ની સાલ હતી. અંતેએ મળી પંડિતજીના ગુરુભાઈએની જેટલી સહાય મેળવી શકાય એટલી મેળવી અમદાવાદમાં ૧૯૨૨ના નવેમ્બરમાં ૨૬મી તારીખે રાષ્ટ્રીય સંગીતમંડળની સ્થાપના કરી. ડૉ. હરિપ્રસાદને મંડળનું પ્રમુખસ્થાન આપ્યું ને પંડિતજીએ મંત્રીપદનો બોજો ઉઠાવ્યો. મંડળનો ઉદ્દેશ જ સ્પષ્ટ કરે છે કે એ મંડળની પાછળ પંડિતજીની ભાવના કેવી હતી. “અમદાવાદ અને તેની આજુબાજુનાં બીજાં શહેરો તેમ જ ગામડાંઓની પ્રજામાં સંગીતનો રસ તથા શોખ ઉત્પન્ન કરવો અને સંગીત વડે રાષ્ટ્રીય પ્રવૃત્તિમાં રસ વહેંચાવવો.” આ ઉદ્દેશથી કાર્ય શરૂ થયું. સંગીત વિષે ભાષણો કરવાં, પરિપક્વ ભરી ગાયક-વાદકોને સમાજની સમીપ લાવવા પ્રયત્ન કરવો, સંગીત પુસ્તકાલય કરવું, સંગીતસંશોધન સંબંધી પ્રયત્ન કરવા એ બધી સંગીતપ્રચારની યોજના હતી. પણ એ બધા ઉપરાંત સંગીતના મદત વર્ગો બોલીને આમજનતાની વધુ નજીક આવવાનું કાર્ય બહુ મહત્ત્વનું હતું અને તે પંડિતજીએ પોતે ઉપાડ્યું. વર્ગો ક્ષેત્ર માટે રોજ અમદાવાદ જવું પંડિતજી માટે અશક્ય જ હતું. એટલે રવિવારે આવા વર્ગો ગોઠવી પંડિતજીએ ધાર્મિક તેમ જ રાષ્ટ્રીય ભજનોનું શિક્ષણ આપવાની શરૂઆત કરી.

આગળ જતાં સંગીતના પ્રચાર માટે અમદાવાદના બધા સંગીતકારોનો સહકાર સાધી એક નવીન યોજના કરી: દર અઠવાડિયે એક સંગીતનો જલસો થાય. અમદાવાદના

સંગીતકારો પોતાની કળાનો સેવાભાવે એ જલસામાં લાભ આપે, બધા રાગોને અવકાશ મળે તે માટે દિવસના જુદે જુદે સમયે જલસાનો સમય ગોઠવાય. જલસાના કાર્યક્રમ વખતે ગવાતા કે વગાડાતા રાગોનો ટૂંક પરિચય આપવામાં આવે. આ જલસાઓનો લાભ વરસે ઓછામાં ઓછા આર ડ્રપિયા કે માસિક એક ડ્રપિયો ભરનાર સભ્ય મેળવી શકે. મધ્યમ વર્ગમાં સંગીતપ્રચાર કરવા આ યોજના અમલમાં મુકાઈ.

આ રીતે પંડિતજીનું કાર્ય એટલું વિકસતું જતું હતું કે તેને પહોંચી વળવું મુશ્કેલ થઈ પડતું. આશ્રમના કાર્યને સમેટીને ચાર માઈલ દૂર અમદાવાદ વારંવાર જવું આવવું એ સહેલું ન હતું. પણ સંગીતપ્રચારની તમન્નામાં એમને એ કદીયે કદાચ નથી લાગ્યું. સાંજે આશ્રમના કામમાંથી નિવૃત્ત થઈ સંગીતમંડળના કામને અંગે અનેક વાર તેઓ ચાલીને અમદાવાદ જતા અને રાત્રે દસ દસ વાગ્યે ધોર અંધકારમાં ભૂખ્યાતરસ્યા ચાર પાંચ માઈલની નિર્જન મજલ કાપી આશ્રમે પહોંચતા. પાણીની ટાંકી પાસેથી રમશાનભૂમિને ચીરી ધોર અંધકારમાં સાબરમતીનાં પાણી ઓળંગતાં એમને કદીયે ભય લાગ્યો હોય એવું જાણ્યું નથી. એમને તે ભય કેવો ? કાં તો તે રાષ્ટ્રીય સંગીતમંડળના વિચાર કરતા હોય, કાં તો તે રાષ્ટ્રીય કેળવણીના વિચાર કરતા હોય અને કાં તો ધૂનમાં પોતાની લાક્ષણિક રીતે હાથની ચપટી વગાડતા વગાડતા કેઈ ભજન ગાતા ગાતા ચાહ્યા આવતા હોય. ગમે એટલું મોડું થયું હોય, અગિયારે સૂતા હોય કે આર વાગ્યે સૂતા હોય, સવારે ચાર વાગ્યે

પ્રાર્થનાનો ઘંટ વાગ્યો કે પંડિતજી બિહાને તંબૂરા સાથે પ્રાર્થનામાં આવીને બેઠા જ હોય.

આટલું આટલું કાર્ય કરવા છતાં પંડિતજીએ કોઈ દિવસ આર્થિક મમતા નહિ સેવેલી. તેઓ જે ધારત તો પોતાની સંગીતકળાએ તેઓ ચાહે એટલું ધન મેળવી શક્યા હોત; પણ એ વિચારને એમના જીવનમાં સ્થાન જ ન હતું. આશ્રમજીવનમાં એમના ખર્ચ જેણું લઈ એમણે સંતોષ માનેલો. બીજું જે કંઈ મળતું કે મેળવવા પ્રયત્ન કરતા તે બધું સંગીતસેવાના કાર્યમાં જ ગુરુને અર્પણ થતું.

એક વાર ગિરનારને પ્રવાસે નીકળેલા. વચ્ચે એક બે દિવસ રાજકોટ બિતર્યા. તે વખતના હાકોરસાહેબ લાખાજીરાજને પંડિતજી આવ્યાના ખચર પડ્યા. હાકોરસાહેબ સંગીતપ્રેમી હોઈ પંડિતજીને એમણે આમંત્રણ આપ્યું. પંડિતજીના સંગીતની હાકોરસાહેબ ઉપર બિંડી અસર થઈ. એકસો રૂપિયા અને જરીથી ભરેલી કાશ્મીરી શાલ પંડિતજીને ભેટ આપ્યાં. પંડિતજીએ તરત જ એ સો રૂપિયા ગુરુ સ્વ. પં. વિષ્ણુ દિગંબરજીને ગાંધર્વ મહાવિદ્યાલયના કાર્ય માટે મોકલી આપ્યા. આવા તો કેટલાય પ્રસંગો એમના જીવનમાં બનેલા છે.

લગ્નપ્રસંગોએ કે બીજા પ્રસંગોએ જ્યારે જ્યારે એમને કંઈ પણ ધન મળ્યું છે તે તેમણે કાં તો ગુરુને મોકલી આપ્યું છે ને કાં તો સંગીતમંડળના કાર્યમાં કે પાછળથી અમદાવાદમાં પોતે શરૂ કરેલ ગાંધર્વ મહાવિદ્યાલયના કાર્યમાં વાપર્યું છે. હમણાંનો જ એક પ્રસંગ છે. થોડા વખત ઉપર આશ્રમવાસી કુટુંબના એક યુવકનાં લગ્ન થયાં.

લભવિધિ પંડિતજીને હાથે થઈ. કન્યાપક્ષે પંડિતજીને આ પ્રસંગે બે હજાર રૂપિયાનો ફાળો કરી આપ્યો. તરત જ પંડિતજીએ એ રકમ અમદાવાદના ગાંધર્વમહાવિદ્યાલયને સોંપીને વિદ્યાલયની આર્થિક બીડ ભાંગી.

મુંબઈ ગાંધર્વમહાવિદ્યાલય તરફથી પ્રતિવર્ષ જુદા જુદા પ્રાન્તોમાં સંગીતપરિષદ ભરાતી અને તે તે પ્રાન્તમાં સંગીતના પ્રચારને વેગ મળતો. સંગીતપરિષદનું છટું અધિવેશન અમદાવાદમાં બોલાવવા પંડિતજીએ વિચાર કર્યો અને ઈ. સ. ૧૯૨૩ના અંતમાં અમદાવાદમાં એ પરિષદની બેઠક બોલાવી સફળ રીતે એ કાર્ય પાર ઉતાર્યું.

શિષ્ટ અને શાસ્ત્રીય સંગીત તરફ જ એમણે લક્ષ્ય નહોતું રાખ્યું. ગુજરાતના જૂના સંગીતની બોળ કરી એના પાયા ઉપર સંગીતશિક્ષણની ધ્રુવરત રચવાની એમની મુરાદ હતી. કાઠિયાવાડ, ગુજરાતનાં લોકગીતો એકઠાં કરી તરત જ એમણે એના ઢાળો બેસાડ્યા ને એને સ્વરલિપિમાં ઉતારી “લોકસંગીત” નામે સંગ્રહ પ્રજા સમક્ષ મૂક્યો.

પ્રાચીન તેમ જ અર્વાચીન માગી તથા દેશી સંગીતની એમની શોધબોળ ચાલુ જ હતી. પોતાનાં સંશોધનો અને વિચારો એમણે અનેક લેખો દ્વારા પ્રજા સમક્ષ મૂક્યાં. સંગીતશાસ્ત્રની શોધબોળમાં એમનો પ્રયત્ન ભારે હતો. રાષ્ટ્રીય કેળવણીમાં સંગીતને કઈ રીતે મૂકવું એની પણ એમની પાસે યોજના હતી. આગળ જતાં ૧૯૩૨ની સાલમાં ગુજરાત વિદ્યાપીઠે “પ્રાથમિક શાળાઓમાં સંગીત”ની રૂપરેખા ને અભ્યાસક્રમ બહાર પાડ્યો. એ અભ્યાસક્રમ

નક્કી કરવામાં પંડિતજીનો મુખ્ય ભાગ હતો. પંડિતજીની પોતાની સંગીતપુસ્તકોની લાયબ્રેરી પણ સરસ હતી. ગુજરાતી, મરાઠી, હિંદી, સંસ્કૃત અને અંગ્રેજી ભાષામાં સંગીત ઉપરનાં એકસો ઉપરાંત મહત્વનાં પુસ્તકો એમની પાસે હતાં.

ગાંધર્વમહાવિદ્યાલય શિક્ષકપરિષદ તરફથી સંગીતના પ્રચાર માટે સંગીતપ્રતિકા બહાર પાડવાનું વિચારાયું અને એ કામ પંડિતજીને સોંપવામાં આવ્યું. ૧૯૨૮ની સાલમાં અમદાવાદથી એ પત્રિકા છપાવી બહાર પાડવાની શરૂઆત થઈ. એ વર્ષ એ કામ પંડિતજીએ ચલાવ્યું. અને પછી તે પંડિતજી રાષ્ટ્રની સ્વતંત્રતાના સંગ્રામમાં પૂ. ગાંધીજી સાથે ચાલ્યા. પત્રિકામાં ગાંધર્વમહાવિદ્યાલયની પરિષદોમાં થયેલા ઠરાવો, તે ઉપરની ચર્ચાઓ, પરિષદે નિયુક્ત કરેલા રાગોના સ્વર અને નિયમો, પ્રચલિત અને અપ્રચલિત રાગની અંદર નવાં બેસાડેલાં ગાયનો ને ગતનાં નોંટશનો તેમ જ સંગીતશાસ્ત્ર વિષયક ચર્ચાઓ આ પત્રિકાનો વિષય હતાં.

૧૯૩૦ની સાલ આવી. પૂ. ગાંધીજી સાથે દાંડીકૂચમાં સાથી થનારા એંસી સૈનિકોમાં પંડિતજી મોખરે હતા. કૂચની વિચારણા અને તૈયારીઓ ચાલી. એ જ અરસામાં આશ્રમના બાળકો ઉપર એક આક્રમક ઊતરેલી. માતાના સખત વાયરા ચાલ્યા ને આશ્રમમાં અનેક બાળકો માતામાં સપડાયાં. પંડિતજીનો નાનો સાત વર્ષનો બાળક વસંત પણ માતામાં સપડાયો. વસંતને માતા બરાબર બહાર નહિ નીકળવાને કારણે એની સ્થિતિ ચિંતાકારક હતી.

સાંજનો સમય હતો. આશ્રમની સંધ્યાકાળની પ્રાર્થનાનો ઘંટ વાગતાં પંડિતજી હંમેશની જેમ પ્રાર્થનામાં આવ્યા અને પ્રાર્થના શરૂ થઈ એ જ સમયે એમને ઘેર એમના પુત્ર વસંતનું અવસાન થયું. પંડિતજીને ખબર આપવામાં આવ્યા. પંડિતજીને ભારે આઘાત લાગે એ સ્વાભાવિક છે, છતાં અજબ શાન્તિ રાખી ખબર સાંભળી પણ ચાલતી પ્રાર્થનામાંથી તેઓ ઊઠ્યા નહિ. વજ્ર સમું હૃદય કરી પ્રાર્થના આગળ ચલાવી. હંમેશની જેમ બદલે વધુ ભક્તિભીના થઈ પંડિતજીએ ભજન ગાયું ને ગવરાવ્યું. ગાંધીજીએ અને અન્ય આશ્રમવાસીઓએ પંડિતજીના ગદ્ગદિત સૂરની અંદર સૂર મિલાવી પ્રભુ પાસે રવ. વસંતના આત્માની શાન્તિ માગી. અતિશય ચાલાક અને સૌથી નાનો પંડિતજીનો લાડકો વસંત જતાં માતાપિતાના દુઃખનો તો પાર જ શું હોય ? ગાંધીજીએ બન્નેને આશ્વાસન આપ્યું. દાંડીકૂચમાં હમણાં ન જોડતાં ઘર આગળ રહેવા પંડિતજીને ગાંધીજીએ સૂચના કરી પણ પંડિતજી એમ ઓછા જ ઠીલા પડે એમ હતા ? બાળકની માતાને આશ્વાસન આપી પુત્રના અવસાનને દશમે જ દિવસે પંડિતજી ગાંધીજી સાથે ઊપડ્યા. કરેલા નિશ્ચયમાંથી ઠીલા પડવાનું એમને ન રુચ્યું. વસંતની માતા લક્ષ્મીબહેન પણ એમ કરવામાં પંડિતજીને અનુકૂળ થયાં, બદલે એમણે પ્રોત્સાહન આપ્યું.

“શરૂ સંગ્રામકો દેખ ભાગે નહિ, દેખ ભાગે સોહી શરૂ નાહી”ના બુલંદ અવાજે જનસમાજને આદેશ આપતા આપતા પંડિતજી પૂ. ગાંધીજી સાથે દાંડી પહોંચ્યા. ત્યાંથી તેઓ પકડાયા અને જેલમાં ગયા. લડતનું સમાધાન થતાં

જેલમાંથી છૂટી ફરી તેઓ સાબરમતી આવી પોતાના કાર્યમાં મગ્ન થયા. આ સમય દરમિયાન ભજનાવલિનાં ભજનોને સ્વરલિપિમાં ઉતારવાનું કામ કટકે કટકે એમણે શરૂ કરેલું. ઘણાં ભજનોનું સ્વરલેખન એમણે કર્યું પણ તેમનું એ કામ અધૂરું જ રહ્યું. આ સમયમાં એમણે રાગલક્ષણનાં ગાયનો રચ્યાં. પોતાની દૃષ્ટિએ આવન રાગોનાં લખાયેલાં રાગ-લક્ષણનાં ગીતો ગુરુબંધુઓને મોકલી આપી તેમનો અભિપ્રાય મેળવ્યો. પાછળથી ૧૯૩૩ની સાલમાં જ એ ગીતોનું નોટશન તૈયાર કરી અમદાવાદથી એ પુસ્તક છપાવી બહાર પાડ્યું.

સંગીતના કાર્ય ઉપરાંત આશ્રમના વિવિધ કાર્યમાં એમની સહાય ઓછી ન હતી. ન્યારે જે કામમાં જરૂર પડે ત્યારે ત્યાં તેઓ હાજર જ હોય. આશ્રમની ભવ્ય લાયબ્રેરી જેમાં દશ હજાર ઉપર પુસ્તકો હતાં એની વ્યવસ્થા પંડિતજીએ અનેક વર્ષો સુધી સંભાળી. આશ્રમના વિદ્યામંદિરના આચાર્ય-પદનો બોજો એમણે અમુક સમય સુધી ઉઠાવેલો. ઓફિસના કામમાં, ગૌશાળાની વ્યવસ્થા કે મુખ્ય રસોડાની વ્યવસ્થાના કામમાં ન્યારે ન્યારે એમની જરૂર જણાતી ત્યારે ત્યારે તેમને એ કામ સોંપવામાં આવતું અને તેઓ સહર્પ સોંપાયેલું કાર્ય પાર ઉતારતા. ગાંધીજીને શુદ્ધ વિધિએ લગ્ન કરી આપનાર ગોરની ખોટ જણાય તો એમણે પંડિતજીને કહ્યું હોય અને પંડિતજીએ એ કાર્ય પણ કર્તવ્યદૃષ્ટિએ કરી દીધું હોય. આ રીતે આશ્રમનાં અનેક કાર્યોમાં તેમનો ભારે ફાળો હતો.

આ જ અરસામાં ૧૯૩૧ના ઓગસ્ટ માસમાં પંડિત વિષ્ણુ દિગંબરજીનું અવસાન થયું. આજ સુધી ગુરુની છત્રછાયા

નીચે પંડિતજીને અને ખીજા એમના ગુરુબંધુઓને બારે આશ્વાસન હતું. એમના અવસાન પછી ગાંધર્વ મહાવિદ્યાલયના કાર્યને આગળ ધપાવવાનું કાર્ય શિષ્યો ઉપર આવી પડ્યું. સ્વ. પં. વિષ્ણુ દિગંબરજીના બધા શિષ્યોનું સંગઠન કરી કામ આગળ ધપાવવાની જરૂરિયાત ઊભી થઈ. પંડિતજીએ એ સંગઠન કરવામાં ને સ્વર્ગસ્થ ગુરુના કાર્યને આગળ ધપાવવામાં બારે મહેનત ઉઠાવી. ગાંધર્વ મહાવિદ્યાલય મંડળ સ્થપાયું. પ્રમુખ તરીકેનો કાંટાળો તાજ પ્રથમ પંડિતજીને સોંપાયો ને તેમણે તે સ્વીકાર્યો. પ્રમુખ રહ્યા ત્યાં સુધી તેઓએ બહુ ચીવટથી પોતાની પ્રમુખ તરીકેની જવાબદારી બજાવી. આજે એ સાંકળના આંકડાઓને જોડનાર પંડિતજી નથી, છતાં એ આંકડાઓ છૂટા ન પડતાં એ જ સંગઠન-શક્તિથી કાર્ય આગળ ધપે એ જોવા એમનો આત્મા ચિંતા સેવી રહ્યો હશે.

સ્વાતંત્ર્યપ્રાપ્તિની લડતને અંગે સને ૧૯૩૩માં આશ્રમનું ઉદ્ધોગમંદિર સમેટાયું ત્યાં સુધી પંડિતજી (આશ્રમમાં જ) ઉદ્ધોગમંદિરમાં હતા અને ઉદ્ધોગમંદિરના વિવિધ કાર્યમાં સહાય આપી રહ્યા હતા. ઉદ્ધોગમંદિર વિખેરાઈ સાબરમતીનું મટી દેશવ્યાપી બન્યું. ઉદ્ધોગમંદિરના મંત્રી અને ખીજા સંચાલકોને ગિરફતાર કરવામાં આવ્યા. આમાં પંડિતજી પણ પકડાયા. છ માસની જેલની સજા થઈ. નાશીક જેલમાં એ સજા પંડિતજીએ પૂરી કરી. પંડિતજી સામાન્ય રીતે સારું સ્વાસ્થ્ય ધરાવતા. પણ ઉપરાઉપરી ભોગવેલ જેલોને પરિણામે ને જેલના વિચિત્ર ખોરાકને કારણે એમના શરીર ઉપર અને એમના કંઠ ઉપર અતિ માઠી અસર ઊપજેલી. નાશીકની

જેલમાં એમને દાંતની પીડા બહુ ભોગવવી પડેલી અને બીજી રીતે પણ તબિયત બહુ લથડેલી.

જેલમાંથી છૂટ્યા એ જ અરસામાં બિહારનો ભયંકર ધરતીકંપ થયો. પંડિતજીને ત્યાં દોડી જવાનો ધર્મ લાગ્યો. બિહારમાં રહી ભૂકંપપીડિત પ્રજાને મદદ આપવામાં તેમણે ભારે જહેમત ઉઠાવી. ત્યાંનું કામ પૂરું થતાં તેઓ તરત જ અલ્લાહાબાદ ગયા.

રાષ્ટ્રીય કેળવણીમાં ઉપયોગી થાય એવી રીતે નવી દબ્યથી સંગીતનાં પાઠ્યપુસ્તકો તૈયાર કરવાનું કામ તેમની ધણી ઇચ્છા હોવા છતાં આજ સુધી તેઓ કરી શક્યા ન હતા. અલ્લાહાબાદમાં પોતાના ગુરુબંધુઓ પાસે રહી ગાંધર્વ મહાવિદ્યાલય મંડળ તરફથી નવાં પુસ્તકો રચી બહાર પાડવાનું કામ તેમણે આરંભ્યું. પ્રાથમિક અભ્યાસક્રમનાં નીચેનાં પુસ્તકો હિંદીમાં એમણે તૈયાર કર્યાં. વધુ પુસ્તકો તૈયાર કરવાનો એમને પછી અવકાશ જ ન રહ્યો.

પુસ્તકોનાં નામ

૧. સંગીતબાલવિનોદ ૧૯૩૪ અલ્લાહાબાદ.
૨. સંગીતરાગદર્શન ભા. ૧. ૧૯૩૪ અલ્લાહાબાદ.
૩. " " ભા. ૨. " "
૪. " " ભા. ૩. " "

આ પુસ્તકોમાં આધુનિક હિંદી કાવ્યોને શાસ્ત્રીય રાગદારીમાં બેસાડી નવીન ગાયનો દાખલ કરવામાં આવ્યાં છે.

અલ્લાહાબાદના વસવાટ દરમિયાન પણ તેઓ ગુજરાતને નહોતા ભૂલ્યા. જ્યાં વરસો સુધી એમણે સેવા કરી હતી

ત્યાં ફરીથી પોતાનું અધૂરું કાર્ય આગળ ધપાવવાની તેમની ઇચ્છા હતી. ફરી તેઓ અમદાવાદ આવ્યા.

સાબરમતી ઉદ્યોગમંદિર જે ૧૯૩૩ પછી હરિજન આશ્રમ તરીકે જાહેર થયું તેમાં એક મકાન રાખી તેઓ રહ્યા. અમદાવાદમાં સંગીતશિક્ષણનું કાર્ય વ્યવસ્થિત રીતે શરૂ કરવા તેમનું મન તલસ્પર્શ કરતું હતું. ગૂજરાત વિદ્યાપીઠના આશ્રય નીચે એક સંગીતવિદ્યાલય શરૂ કરવા એમને કહેવામાં આવ્યું ને તરત જ એમણે એ વધાવી લીધું. સાથોસાથ અમદાવાદની પ્રજાને સંગીતશિક્ષણ બરાબર મળી શકે તે માટે એમણે એ જ સાલમાં ૧૯૩૫માં અમદાવાદની અંદર ગાંધર્વ મહાવિદ્યાલયની સ્થાપના કરી. એમના કાર્યમાં મદદગાર એમના ગુરુમંધુ પ્રો. શંકરરાવ વ્યાસ હતા. ગૂજરાત વિદ્યાપીઠના આશ્રય નીચે ચાલતા સંગીતવિદ્યાલયનો છ વર્ષનો અને ગાંધર્વમહાવિદ્યાલયનો ચાર વર્ષનો સંગીતનો અભ્યાસક્રમ તૈયાર કરી બહાર પાડ્યો. બન્ને વિદ્યાલયને પ્રજાએ વધાવી લીધાં.

આ જ સમયમાં પંડિતજીએ પ્રાથમિક શિક્ષણમાં કામ આવે એવી એક “સંગીતની પ્રાથમિક માહિતી” નામની પુસ્તિકા ગુજરાતીમાં લખી પ્રસિદ્ધ કરી.

ત્યાં તો ઈ. સ. ૧૯૩૮ના ફેબ્રુઆરીમાં મહાસભાની હરિપુરાની ઐતિહાસિક બેઠકનો સમય આવ્યો. એ બબ્બે બેઠકને સમયે સ્વદેશી પ્રદર્શનના લાભાર્થે સારા સારા સંગીતકારોને આમંત્રણ આપી સંગીતના જલસાઓ યોજાવવાની વિચારણા થઈ. પંડિતજીએ એ કાર્ય પૂર

જોસથી ઉપાડ્યું. આમંત્રણો અપાયાં. સંગીતકારો તરફથી સુંદર જવાબો ફરી વળવા લાગ્યા.

આ જ અરસામાં રાજકોટ રાષ્ટ્રીય શાળામાં સંગીત વિદ્યાલય ખોલવાની વિચારણા થતાં પંડિતજીને વિદ્યાલયનું ઉદ્ઘાટન કરવા આવવા માટે વિનંતી કરવામાં આવી. હરિપુરાના સંગીતવિભાગના કાર્યને પુષ્કળ ખોજો હોવા છતાં તેમણે તે સહર્ષ સ્વીકારીને આશીર્વાદ પાઠવ્યા. હરિપુરામાં સંગીતવિભાગની ગોઠવણી ચાલી રહી હતી તે તપાસવા માટે બે ત્રણ દિવસ ત્યાં જઈ આવી તરત જ રાજકોટ તરફ આવવા એમણે કાર્યક્રમ ઘડ્યો. હરિપુરા તેઓ ઊપડ્યા. જાણે મૃત્યુની તેમણે આગાહી ન કરી લીધી હોય તેમ ગાંધર્વમહાવિદ્યાલય મંડળના કાર્યનું દૃઢતર વ્યવસ્થિત કરી તે વખતના મંડળના પ્રમુખ પ્રો. વિનાયકરાવ પટવર્ધન હરિપુરા આવે ત્યારે તેમને બધું સોંપવાની તેમણે તૈયારી કરી લીધી હતી. કુદરત પણ આમ અજાણ્યપણે કેટલું કાર્ય મનુષ્ય પાસે કરાવતી હશે !!

પંડિતજીની તબિયત ઉધરસ શરદીથી થોડી લથડી હતી. એ જ સ્થિતિમાં તેઓ હરિપુરા પહોંચ્યા. હરિપુરાની સીમના સુસવાટાઓએ પંડિતજીને ઘેરી લીધા. એ જ સ્થિતિમાં હરિપુરાના એક યુવાન સ્વયંસેવકનું અવસાન થતાં એમની સ્મશાનયાત્રામાં પંડિતજીએ હાજરી આપી. હૈયું પિગળાવી નાખે એ રીતે તે દિવસે પંડિતજીએ આર્દ્ર કંઠે “ મંગલ મંદિર ખોલો, દયામય મંગલ મંદિર ખોલો ” એ ભજન સ્વર્ગસ્થ સ્વયંસેવકના દેહ પાસે ખેંચી ગાયું. કોને ખબર હતી કે આ પંડિતજીનું છેલ્લું જ ભજન હતું ? જાણે પોતાને માટે પણ દ્વાર ઉઘાડાં રાખવા પ્રભુને એમણે પ્રાર્થના ન કરી

હોય ! તેઓ સખત તાવમાં સપડાયા. ન્યુમોનિયા થયો ને તેમાંથી તેઓ ફરી ઊભા ન થયા. અંતકાળ સુધી એમને તો પ્રભુસ્મરણ જ હતું. માંદગી વધતી ગઈ. સાબરમતી એમનાં પત્ની શ્રી. લક્ષ્મીબહેનને તારથી ખચર આપવામાં આવ્યા. તરત જ તેઓ હરિપુરા પહોંચ્યાં. ડોક્ટરોના હાથ હેઠા પડ્યા. સાતેક દિવસની માંદગી ભોગવી ૪૮ વર્ષની ઉંમરે તા. ૬-૨-૩૮ના રોજ પંડિતજી આ દુનિયા છોડી ચાલ્યા ગયા. સાબરમતીની એક ઝૂંપડીમાં એમના રાષ્ટ્રીય જીવનની શરૂઆત થઈ અને હરિપુરાની એક બીજી ઝૂંપડીમાં તેમના જીવનની સમાપ્તિ થઈ!! પંડિતજીના પુત્ર શ્રી. રામભાઉ ખરે તથા પુત્રી બહેન મથુરી પિતાના અવસાન પછી હરિપુરા પહોંચ્યાં. બન્ને પુત્રપુત્રીને સોડમાં લઈ ધીર હૃદયે ગં. સ્વ. લક્ષ્મીબહેને એ આઘાત સહ્યો.

પૂજ્ય ગાંધીજીને તારથી ખચર અપાયા. એમના આઘાતનો પણ શું પાર હોય ? ગાંધીજીએ શ્રી. નરહરિભાઈને તારથી જવાબ આપ્યો: “ Tell Laxmibahen your loss is whole Ashram's. Panditji's death leaves unfillable gap but we must resign ourselves to God's will. x x ”

પૂ. ગાંધીજીને મૌન હતું. કલમમાંથી સરી પડ્યું:

“ બીજા પંડિતજી મળવા અશક્ય માનું છું. સંગીત અને શ્રેષ્ઠ નીતિનો મેળ ક્યાં શોધીએ ? ”

ગુજરાતમાં સંગીતનું પુનરુજ્જીવન

ખંડ ૨જો

કેળવણીવિષયક લેખો

શિક્ષણમાં સંગીતનું મહત્ત્વ

શિક્ષણ એટલે લખતાં, વાંચતાં અને હિસાબ કરતાં આવડે તે, એવો અર્થ સાધારણ રીતે થાય છે. ઘણે અંશે એ અર્થ સાચો છે. શિક્ષણનો મહિમા આ ત્રણ વસ્તુમાં જેટલો પ્રગટ થાય છે તેટલો ખીજ કોઈ વસ્તુમાં હજી પ્રગટ થયો નથી. જેને લખતાં વાંચતાં આવડે તે પોતાની આસપાસના સમાજ ઉપર ભારે કાબૂ ધરાવે છે. જેને હિસાબ કરતાં આવડે છે તે તો ઘણા ગરીબોનો ભાગ્યવિધાતા બની જાય છે. પણ એટલામાં જ કંઈ શિક્ષણની પર્યાપ્તિ થતી નથી.

પ્રતિષ્ઠિત સમાજમાં હરવા ફરવા માટે અને ભળવા માટે જે જે આવડત કે જ્ઞાનની જરૂર હોય તે મેળવવી એનું નામ તે શિક્ષણ, એવી ખીજ એક વ્યાખ્યા છે. આ વ્યાખ્યા સાચી નથી. પણ પોતાના છોકરાને સરસ કેળવણી આપવા ધર્યાર પણ વેચી નાખનાર માખાપોના મનમાં આ જ વ્યાખ્યા ઘોળાતી હોય છે. જે પ્રતિષ્ઠા આપે તે કેળવણી,

એ એનો અર્થ થાય છે. ઘોડા પર ખેસી જે બરાબર નિશાન તાકી શકે તે કેળવાયેલો એવી માન્યતા કેટલાક સમાજોમાં હતી. જે બરાબર શિકાર કરી જાય તે કેળવાયેલો એમ પણ એક વખત મનાતું. પાલી (લગભગ ચાર શેરનું માપ) ચોખ્ખો દૂધપાક ઉડાવી શકે તે જ બ્રાહ્મણને વેદશાસ્ત્રસંપન્ન ગણવો. એમ અમારા છેલ્લા પેશ્વા બાજીરાવે નક્કી કર્યું હતું. “પાયલીચી ચાઈલ ક્ષિપ્રા, પાલરવી ઘાવો તયા વિપ્રા” એ તે વખતની રમૂતિ હતી.

આવી રીતે વખતોવખત કેળવણીનો અર્થ બદલાય છે. આજના કેળવણીશાસ્ત્રીઓ કહે છે કે મનુષ્યોની બધી જ્ઞાનેન્દ્રિયો અને કર્મેન્દ્રિયોનો પૂરેપૂરો વિકાસ થાય, બધી શુભ વૃત્તિઓ ખીલે, અશુભ વૃત્તિઓનો નાશ થાય, સદાચાર સહેલો થઈ પડે, અને પુરુષાર્થપ્રાપ્તિના પ્રયત્નમાં ઉત્સાહ અને આનંદ રહે એવી જે પ્રવૃત્તિ તે કેળવણી. આ વ્યાખ્યા સર્વાંગી છે, એ તો સહેજે જોવાથી પણ ખબર પડે છે. આવી સર્વાંગી કેળવણી આપવી એ સહેલી વાત નથી. તેને માટે વિગતવાર અને વિચારપૂર્વક કરેલી યોજના હોવી જોઈએ. કર્મેન્દ્રિયો કેળવાય એ માટે અનેક કર્મો કરાવવાં પડે; બુદ્ધિ ખીલે એટલા માટે બુદ્ધિને કસરત આપવી પડે, અને ચારિત્ર્ય ધડાય તે માટે તે તે પ્રસંગમાં આદર્શને વળગી રહેવાની સંધિઓ પેદા કરવી પડે. પણ જીવનનો મુખ્ય ભાગ જે પુરુષાર્થ તેની તૈયારી તો ભાવનાના વિકાસથી જ થઈ શકે. આ ભાવનાનો વિકાસ કઈ રીતે થાય એ વિષે કેળવણીકારો પોતાની સમગ્ર બુદ્ધિ વાપરતા આવ્યા છે. જેની ભાવનાનો સર્વાંગી અને સંપૂર્ણ વિકાસ

થયેલ છે તે માણસ દુનિયાનો બાદશાહ છે, કેમ કે તે પોતાનો બાદશાહ છે. લખતાં વાંચતાં આવડે અથવા હિસાબ કરતાં આવડે એવા માણસો સમાજ ઉપર કાબૂ ધરાવે ખરા; પણ જો બાવનાનો વિકાસ સાધ્યો છે તેની સમાજ ઉપરની સરદારી કંઈ અનેરી જ હોય છે. તે ધારે તો હજારો ને લાખો બોકોને આંગળીના ટેરવા ઉપર નચાવી શકે. વિકાસો લાંબી લાંબી દલીલો કરે, ઇતિહાસકારો જૂની જૂની પરંપરા શોધી કાઢે, ગણિતશાસ્ત્રીઓ આખી દુનિયાનો હિસાબ કરે, જ્યોતિષશાસ્ત્રીઓ આકાશમાં દેખાતા અને ન દેખાતા તારાઓની માહિતી આપણને આપે. પણ એમાંથી કાંઈ પણ સમાજ ઉપર કાબૂ ધરાવી ન શકે. એ તો જોણે બાવનાનો વિકાસ સાધ્યો છે તેનું જ કામ.

એટલે આપણે જોઈ શક્યા કે કેળવણીનો મુખ્ય ભાગ તો બાવનાનો વિકાસ એ જ છે. ધર્મ, નીતિ, સાહિત્ય બધાનો અંતિમ ઉદ્દેશ તો બાવનાનો વિકાસ કરવાનો જ છે. છતાં વિકાસ સાધવો સહેલો નથી એમ ધર્મને અને નીતિને, સાહિત્યને અને કાવ્યને કબૂલ કરવું પડ્યું છે. અને તેથી આ ચારે વર્ગ હંમેશાં મદદની શોધમાં રહ્યા છે.

પ્રાચીન કાળથી આજ સુધી એવી મદદ તો એકલા સંગીત પાસેથી જ મળેલી છે. સંગીતમાં બધી શુભ બાવના જન્યત કરવાની શક્તિ છે જ, એવો દાવો અમે કરતા નથી. સંગીત મારફતે જે બાવનાનો ઉદ્ભવ થાય છે, તેમાં ચારિત્ર્યનું સ્થૈર્ય આવી જ જાય છે, એમ પણ અમે નથી કહેતા. પણ એટલું તો જરૂર કહીએ છીએ, અને આખી દુનિયા એની શાખ પૂરશે કે બાવનાની ખિલવણીમાં સંગીતની મદદ

અસાધારણ છે; અલૌકિક અથવા સાર્વલૌકિક છે. પહાડી ગામડાંમાં જાઓ, વિદ્વાનોનાં પગલાં જ્યાં પહોંચ્યાં નથી, ધર્મીયાર્થીના શબ્દ પણ જ્યાં સંભળાયા નથી, કેળવણીકાર થવા જેટલી નવરાશ કે સૂઝ જ્યાં કોઈને નથી, એવે ઠેકાણે પણ હૃદયને હલાવી નાખનાર પ્રસંગનું વર્ણન કરનાર કોઈ લોક-ગીતના જાદુઈ આલાપોથી ભાવનાનો વિકાસ થયેલ જોવામાં આવશે. એ લોકોના જે શાયર હોય છે, ભાટચારણ હોય છે, એ જ એમના ઇતિહાસકારો, એ જ એમના ધર્મીયાર્થી, અને એ જ એમના કેળવણીકારો હોય છે.

દુકાળમાં જ્યારે ખાવાપીવાના સાંસા હોય છે ત્યારે માણસ ઘી, દૂધ, મરચાં, મસાલા, શાક, દાળ, બધું જતું કરે છે, અને પ્રાણુધારણને અર્થે અત્યંત આવશ્યક એવા લૂખાસૂકા રોટલા ઉપર જ ચલાવે છે. બીજું કશું ન મળે તો વાંધો નથી; એક ખોખો લોટ મળે એટલે યસ. એ જ રીતે જો આપણે બરાબર વિચાર કરીએ તો બીજી કશી કેળવણી ન મળે અને એકલું હૃદયસ્પર્શી લોકસંગીત મળે તો વિષમ કાળે તે કેળવણીની બધી ગરજ સારે. અરે, લડાઈમાં લશ્કરી તાલીમને અર્થે જ્યાં બધી જ વસ્તુનો સંયમ કરવામાં આવે છે ત્યાં પણ સંગીતની પૂરેપૂરી છૂટ રાખવામાં આવી છે. કેમ કે સેનાપતિઓ જાણે છે કે સંગીતમાંથી પુરુષાર્થના અને પરાક્રમના કુવારા છૂટે છે. લડાઈ એટલે માણસની કતલ કરવાનું આસુરી કામ. એ કામ દરમ્યાન માણસની દબાઈ ગયેલી માણસાઈ જીવતી રાખવાનું કામ કોઈ કરતું હોય તો તે સિપાઈઓનું પ્રિય લોકસંગીત જ છે. ઝીણે સાદે આલાપ બેતો બેતો ધાયલ

સિપાહી પોતાની મા, બહેન કે સ્ત્રીનું સ્મરણ કરે છે અને તેથી જ તે માણસ રહે છે. લડાઈ એ કાંઈ નીતિના પ્રચારની શાળા નથી. એ તો પશુજીવનની પરાકાષ્ઠા છે. ગમે તે જાતનું પાપ કરવાની ત્યાં છૂટ હોય છે. એવે વખતે માણસને સૌમ્ય અને સજ્જન વૃત્તિના પાઠ કોઈ આપતું હોય તો તે સૈનિકે પોતાના ગામડામાં મોઢે કરેલ લોકગીતના મધુર સૂર જ છે.

લોકશાહીના જમાનામાં હજારો લોકોનાં ટોળાં જ્યારે ભેગાં થાય છે અને તોફાની લાગણીઓનો મહાસાગર ઊછળે છે, ત્યારે પોલીસોનું કે લસ્કરનું ગળું નથી કે તેઓ તેને કાબૂમાં રાખે અથવા વ્યવસ્થાના તંત્ર તળે આણે. પણ એકાદ ચતુર લોકસેવક એકાદ અત્યંત મધુર લોકપ્રિય ગીતની ધૂન કરે કે તરત જ જાણે આખા સમાજમાં કુટુંબભાવ આવી ગયો હોય તેમ ઘણી વાર લોકો શાંત પડે છે અને સમજી બની જાય છે.

ભાવના ઉપર સંગીતની આટલી અસર છે આટલું જાણ્યા પછી કયો શિક્ષણશાસ્ત્રી કેળવણીમાં તેને આવશ્યક સ્થાન આપે નહિ? વ્યક્તિગત ચારિત્ર્ય ઘડવામાં સંગીતનો ઉપયોગ છે જ. અને સામુદાયિક પ્રવૃત્તિ સુવ્યવસ્થિત કરવા માટે પણ સંગીતનો ઉપયોગ છે. ખેશક આ બે જાતનાં સંગીત ભિન્ન હોય છે. એકાદ જુવાન વિદ્યાર્થી ઉપર આદત આવી પડે છે; એના જીવનનો એક માત્ર આધાર આ દુનિયા છોડી ચાલ્યો ગયો છે, અથવા એના મિત્રોએ એને દગો દીધો છે. જુવાનીના ઉત્સાહમાં બાંધેલો મહત્ત્વાકાંક્ષાનો કિલ્લો એકાએક જમીનદોસ્ત થઈ ગયો છે અથવા ભાગ્યની

વિચિત્ર કરણીને લીધે એકાએક એના હૃદયમાં નાસ્તિકતા પ્રવેશી છે; એનું ચિત્ત ઉદ્ભ્રાન્ત થઈ ગયું છે; એવે વખતે શિક્ષક શું કરે? શું નિરાશાના સાગરમાં એનું વહાણ ડૂબવા દે? ઇતિહાસપુરાણના દાખલા ટાંક્યે ચાલે તેમ નથી. ધર્મ-પ્રવચનનું ત્યાં કામ નથી. પણ શિક્ષક જો કરુણાના ગંભીર વાતાવરણમાં તદ્રૂપ થઈ વિદ્યાર્થીઓ સાથે પ્રાર્થનામંદિરમાં જાય અને અનુરૂપ રાગમાં એકાદ કરુણ ગીત અથવા પ્રાર્થના સાથે ગાય તો એક હતાશ આત્માનો ઉદ્ધાર કર્યાનું સમાધાન તેને મળે.

ઇતિહાસ વાંચી, અર્થશાસ્ત્ર કે સમાજશાસ્ત્રના સિદ્ધાન્તની ચર્ચા કરી, અથવા ધર્મમીમાંસાના ઊંડાણમાં અવગાહન કરી વિદ્યાર્થી પોતાના જીવનના આદર્શો રચે છે. એ વખતે અનુરૂપ સંગીતના બે ચાર પુટા જો તે આદર્શ ઉપર ચઢાવવામાં આવે તો તે આદર્શો જીવનના કાયમી સાથી બની જાય. અરે સાથી શું, જીવનના ખમીર જ બની જાય. મહર્ષિ દેવેન્દ્રનાથ ઠાકુરે જે ઉપદેશો ઉપાસનામંદિરમાં કરેલા તે જ કવિવર રવીન્દ્રનાથ ઠાકુરની કાવ્યમયી ટંકશાળમાંથી પદ્યરૂપ ધારણ કરી બહાર પડ્યા છે. દેવર્ષિના ઉપદેશની અસર તે કાળે બહુ જ થતી પણ ટાગોરની અસર તો બંગાળી ભાષા જ્યાં સુધી રહેશે ત્યાં સુધી ટકવાની. અને બંગાળી લોકો હંમેશાં કહે છે કે ટાગોરનાં ગીતોમાં પ્રતિભાની જેટલી શક્તિ છે તેટલી શક્તિ તેના સંગીતની પણ છે.

લોકશિક્ષણ હો, કે શાસ્ત્રીય શિક્ષણ, સ્ત્રીશિક્ષણ હો, કે લશ્કરી શિક્ષણ, સંગીત એ શિક્ષણનું આવશ્યક અંગ છે. શિક્ષકને ગાતાં આવડે કે ન આવડે; તેણે સંગીતનું સ્વરૂપ

અને સંગીતની અસર જાણવાં જોઈએ. અને સંગીત-શાસ્ત્રીઓએ પણ પોતાની વિદ્યાનું આ મહત્ત્વ જાણી સંગીતનો શિક્ષણમાં શો શો ઉપયોગ થઈ શકે એનો વિચાર કરવો ઘટે છે. મારી ખાતરી છે કે જે દિવસે શિક્ષણમાં સંગીતને પ્રધાન પદ અપાશે તે દિવસે કેળવણીની કેટલીયે મૂંઝવણો આપોઆપ દૂર થશે.

‘દક્ષિણમૂર્તિ’માંથી

શિક્ષણમાં સંગીતનું સ્થાન*

ગુજરાત વિદ્યાપીઠના શિક્ષણક્રમમાં સંગીત વિષયને એક આવશ્યક સ્થાન મળ્યું છે, અને આજ પાંચ છ વર્ષ થયાં સંગીતનો પ્રચાર ગુજરાતમાં ઉત્તમ રીતે કરવામાં વિદ્યાપીઠે ઉત્તમ રીતે પોતાનો ફાળો આપ્યો છે એમ કહી શકાય. હજી સંગીતની કેટલીક આગળો છે જેમાં વિદ્યાપીઠ ખૂબ ધ્યાન આપી શકે એમ છે.

સંગીત એ અજગ્ય શક્તિ છે. સંગીત દ્વારા શારીરિક, માનસિક તથા આધ્યાત્મિક વિકાસ થઈ શકે છે. સંગીતને પ્રાચીન મુનિઓએ તો મોક્ષનું એક સાધન કહ્યું છે. જેમ શિક્ષણનું ધ્યેય સા વિદ્યા યા વિમુક્તયે એ છે, તેમ સંગીતનું પણ વીણાવાદનતત્ત્વજ્ઞઃ શ્રુતિજાતિવિશારદઃ । તાલજ્ઞસ્થાપ્રયાસેન મોક્ષમાર્ગે નિગચ્છતિ ॥ એ છે. એટલે ઉત્તમ સંગીત જાણનાર મોક્ષપદ પામે એમ કહ્યું છે. આપણા પૂર્વાચાર્યો સંગીતને મોક્ષના

* વિદ્યાપીઠ વ્યાખ્યાનમાળા: ભાવનગર વખતે અપાયેલું વ્યાખ્યાન. [પૃષ્ઠ ૧૬૮૩]

એક સાધન તરીકે ઓળખતા હતા. એટલું જ નહિ પણ તેઓ તેનો ઉપયોગ પણ કરતા હતા. યજુર્વેદમાં સામ ગાનારા બે બ્રાહ્મણો વીણા વગાડી ગાતા હતા એવું વર્ણન મળે છે. સંગીતનો મોટામાં મોટો ઉપયોગ ધાર્મિક કૃત્યોમાં થતો હતો અને તેથી સંગીતની પવિત્રતા કાયમ જળવાતી હતી. સંગીતને મોક્ષનું એક સાધન ગણી પછી તેનો ઉપયોગ કરવામાં આવતો. ધ્યેય કાયમ થયા પછી જ જો તે વસ્તુનો ઉપયોગ કરવામાં આવે તો તેની સફળતામાં શંકા રહેતી નથી. તેથી જ પૂર્વાચાર્યો સંગીતનો ઉપયોગ ફીક કરી શક્યા અને સંગીતની પવિત્રતા ફીક રાખી શક્યા. પણ આગળ ચાલતાં એ ધ્યેય બદલાયું. તેમાં નાદબ્રહ્મમુપાસ્મહે વાળું નાદબ્રહ્મની ઉપાસનાનું ધ્યેય હતું તે ગયું અને તે જગ્યાએ ધીમે ધીમે વિલાસિતા આવી.

શ્રેય અને પ્રેયમાંથી મનુષ્ય માત્ર જ્યાં સુધી શ્રેયને જ વળગી રહે છે ત્યાં સુધી તેની આત્મશુદ્ધિ રહે છે. જ્ઞાની પુરુષો શ્રેયને જ પસંદ કરે છે એમ ઉપનિષદમાં કહેલું છે. પણ પ્રેયને તો સામાન્ય માણસ જ પસંદ કરે છે. પ્રેય એટલે જ વિલાસિતા. શ્રેય એટલે મોક્ષ, કલ્યાણ. સંગીતમાં વિલાસિતા આવી એટલે રાજરજવાડાના મહેલમાં સંગીત સપડાયું. યજુના પ્રતિષ્ઠિત વાતાવરણમાંથી ખસી નાના પ્રકારનાં ઉત્તમ વિલાસનાં સ્થાનોમાં સંગીત પ્રતિષ્ઠિત થયું. આગળ ચાલતાં દિલ્હીની જહોજલાલીમાં સંગીતનું સંકર સ્વરૂપ થયું, કારણ વિલાસ અને ખીબત્સ શૃંગાર તેમાં દાખલ થયાં. સંગીતમાં અગાડ એટલે તો વધ્યો કે સજ્જન લોકોને સંગીત તરફ અત્યંત ધૃણા ઉત્પન્ન થઈ અને સંગીત શીખવું એટલે દુરાચારી થવું એવી માન્યતા સમાજમાં દૃઢ થઈ. આજે પણ

સંગીતની વાસ્તવિક શી હાલત છે, સમાજમાં એનો કયો દરજ્જો છે તે સર્વને ખબર છે. હવે છેલ્લાં ૨૫-૩૦ વર્ષમાં એ સ્થિતિ બદલાતી ગઈ છે એ વાત ખરી છે તથાપિ જોટલા જોસથી સમાજની ઉન્નતિને અર્થે સંગીતમાં પ્રયત્ન થવા જોઈએ તેટલા હજી થયા નથી. આજકાલ દેશમાં જે જાગૃતિ જોવામાં આવે છે તેની અસર સંગીત ઉપર થવા લાગી છે; અને પૂજ્ય ગાંધીજી જેવા નેતાઓના ધ્યાનમાં રાષ્ટ્રજાગૃતિમાં સંગીતનું મહત્ત્વ આવેલું હોવાથી તેઓએ ગૂજરાત વિદ્યાપીઠમાં સંગીત વિષયને એક ઉચ્ચ સ્થાન અપાવ્યું છે.

અહીં સુધી તો ફીક. પરંતુ સંગીતના શિક્ષણક્રમમાં શારીરિક, માનસિક અને આધ્યાત્મિક વિકાસ થાય એવી ચોક્કસ યોજના હજી થવાની બાકી છે. શિક્ષણશાસ્ત્રીઓ જે આ બાબતનો વિચાર કરશે અને સંગીતશાસ્ત્ર જાણનારની સલાહ લઈ કંઈક યોજના ઘડશે તો સંભવ છે કે કેળવણીના ઉચ્ચ ધ્યેયને પહોંચવામાં કંઈક અંશે એ મદદરૂપ થઈ પડશે.

આજે જ્યાં સંગીતના વર્ગો અથવા સંગીતવિદ્યાલયો ચાલે છે તેમાં શિક્ષણક્રમ કેળવણીની દૃષ્ટિએ ગોઠવેલો જોવામાં નથી આવતો. કારણ એટલું જ કે તે વર્ગના અથવા તો વિદ્યાલયના ચાલકોનું ધ્યાન એ તરફ ગયું જ નથી; અથવા એમ કહીએ તો પણ ચાલશે કે તેમનામાંથી ઘણાખરાને કેળવણીનું ધ્યેય શું હોય છે તેનો પૂરતો ખ્યાલ નથી હોતો. એટલું જ નહિ પણ સંગીત બહારના વિષયો ઉપર તેમનો કંઈક અભાવ પણ હોય છે. સંસ્કારિતા જેવી કંઈક વસ્તુ છે એ જ તેઓ જાણતા નથી. અને જ્યાં સંસ્કારિતા નથી

ત્યાં ભાવનાનો વિકાસ ક્યાંથી થાય? ભાવનાનો વિકાસ એ તો સંગીતનું પ્રત્યક્ષ ફળ છે. કોણ નથી જાણતું કે અસંસ્કારી ગાયક કરતાં સંસ્કારી ગાયક પોતાની તથા સાંભળનારની ભાવનાઓને વધારે ખીલવી શકે છે?

આજકાલના સંગીતશિક્ષણમાં ભાવનાને સ્થાન જ અપાયેલું નથી હોતું. સંગીતશિક્ષક પોતાના વિદ્યાર્થીઓને શિખવાડે, ગવડાવે, નિયમિત વર્ગો ચલાવે, બધું કરે પણ આખો પ્રયત્ન જાણે એક ક્વાયત કે કસરત જેવો જ. શિક્ષક પોતે જો ભાવનાને ન ઓળખતો હોય તો પોતાના વિદ્યાર્થીઓમાં તે શી રીતે રેડી શકશે? શી રીતે ભાવનાઓ જગાડી શકશે? કેવળ ગજાની કસરત એ સંગીત નથી. હાથના ચાળા કરી અવાજ ફાડી તાર સમૂહમાં ચીસ પાડવી એ પણ ગાયન નથી. તેમ જ નાના પ્રકારના અંગવિક્ષેપો કરવા એ પણ ગાયનનો મુખ્ય ભાગ ન કહેવાય. ભાવનાને લઈને જેટલું ગાયન ગાશે, જેટલાં વાદ્યો વગાડશે અથવા તો જેટલું નૃત્ય બતાવશે તેટલું જ ખરું સંગીત, બાકી બધું વિસંગીત.

ભાવના ભાવનાઓમાં પણ તફાવત હોય છે. કેટલીએક સદ્ભાવના હોય જ્યારે ખીજી અસદ્ભાવનાના નામને જ પાત્ર ગણાય. અન્નેનો વિકાસ થઈ શકે છે. એકનો વિકાસ શ્રેયસ્ એટલે કલ્યાણમાં પરિણમે છે જ્યારે ખીજા પ્રકારનો વિકાસ — એને વિકાસ કરતાં વિકાર કહીએ તો જ ફીક — શ્રેયસ્ એટલે વિલાસમાં લઈ જાય છે. આથી મનુષ્ય પોતાનું ધ્યેય ભૂલી જાય છે. જેથી કરીને મનુષ્ય પોતાનું ધ્યેય ન ભૂલે એવું શિક્ષણ તે જ ખરું શિક્ષણ. શિક્ષણનું ધ્યેય મોક્ષ; અને મોક્ષને પામવું હોય તો હાલની સંગીતશિક્ષણપદ્ધતિ બંધ

કરવી નોંધીએ, અને તે ઠેકાણે સંગીતશિક્ષણની શુદ્ધ પદ્ધતિ આદરવી નોંધીએ.

મેં આરંભમાં જ કહ્યું છે કે શારીરિક, માનસિક અને આધ્યાત્મિક ઉન્નતિ સાધવી એ સંગીતશિક્ષણનું ધ્યેય છે. સંગીતમાં ગાયન, વાદન અને નૃત્ય એ ત્રણ વિભાગ સર્વ-વિશ્રુત છે. દરેક વિભાગમાં ત્રણે જાતની ઉન્નતિને પોષક તત્ત્વો છે એ ખરું; છતાં તેમાં મુખ્યત્વે ગાયન આધ્યાત્મિક, વાદન માનસિક, અને નૃત્ય શારીરિક વિકાસને વધારે પોષક જણાય છે. એ દૃષ્ટિએ ત્રણે વિભાગની યોજના સંગીતના શિક્ષણમાં હોવી નોંધીએ.

હવે એકેક વિભાગ સ્વતંત્ર રીતે લઈએ.

ગાયન વિભાગ—આ વિભાગમાં સંગીતનો સંબંધ પ્રત્યક્ષ ભાષા સાથે આવે છે. કેવળ આલાપ ગાવા, અથવા તે ‘સા રે ગ મ’ ગાવી કિંવા એકાદ ‘નોમ્ થોમ્’ કરવી અગર તરાણા કિંવા ચતરંગ ગાઈ ખતાવવું એમાં જે ભાવ હોય છે તે મુગ્ધ હોય છે. કેળવાયલા કાન જ તેનો રસ લઈ શકે છે. પરંતુ ભાષા દ્વારા એકાદ ગાયકી ચીજ યાને ધ્રુપદ, ધમાર, ખ્યાલ, ટપ્પા, કુમરી, ભજન, ગરબા, રાસ વગેરે ગાયનો જુદા જુદા રાગોમાં ગાવાથી તેનો પ્રત્યક્ષ ભાવ શ્રોતાઓને ઝીલતાં સહેલું પડે છે. એ દૃષ્ટિએ સંગીતના પ્રાથમિક અભ્યાસક્રમમાં ભાષાસંગીતનું પ્રથમ સ્થાન આવે છે અને તે પછી આલાપ, તાન, ગમક, મીંડ છત્યાદિની યોજના યથાક્રમ આવશે. આ રીતે સ્પષ્ટ અને મુગ્ધ ભાવનાઓનું પોષણ થશે, સાંભળનારાઓના કાન વધારે સંસ્કારી થશે અને આગળ જતાં આધ્યાત્મિક ભાવનાઓ

પણ જાગૃત થશે. એવી કંઈક યોજના સંગીતના શિક્ષણ-ક્રમમાં હોવી જોઈએ. સંગીતના શિક્ષકે મુખ્ય વાત એ ધ્યાનમાં રાખવી જોઈએ કે કેવળ ગોખાવવાથી સંગીતશિક્ષણનું કામ પૂરું થતું નથી. હું માનું છું કે જેમ ચિત્રકળા એ નેત્રનો વિષય છે તેમ સંગીત કાનનો વિષય છે. ગાયન ગોખાવવાથી કંઈને કેવળ કસરત થાય. પરંતુ ગોખાવતા પહેલાં સંગીત-શિક્ષક વિદ્યાર્થીઓને ક્રમિક ગાયન ખૂબ વાર સંભળાવે તો તેમના કાન સંસ્કારી થાય. કાન તૈયાર કરવા એ જ સંગીત-શિક્ષણનું પહેલું પગથિયું છે. કાનની તૈયારી બાદ ગાયન કે ભજન શીખવવાથી તે પાકું થાય છે.

હવે ગાયનની ચૂંટણીમાં દક્ષતા રાખવાની જરૂર છે. આપણા પ્રાચીન સંત કવિઓ આપણે માટે ખૂબ વારસો મૂકી ગયા છે. સંગીતનાં ક્રમિક પુસ્તકોમાં તેમની એ કૃતિઓનો આપણે અવશ્ય લાભ લઈએ. આધુનિક કવિઓનાં કાવ્યોમાંથી પણ ઉત્તમોત્તમ આધ્યાત્મિક, નૈતિક, ધાર્મિક, સામાજિક અને રાષ્ટ્રીય ભાવનાઓને પોષક એવાં કાવ્યો ચૂંટી કાઢી તેને સંગીતનાં ચોકઠાંની અંદર બેસાડવાં જોઈએ. આધુનિક સંગીતના કળવણીકારો એ વાત ભૂલે છે કે સ્વભાષાનાં ગાયનો બીજી ભાષાનાં કરતાં વધારે કામ આપે છે. આપણા હિંદુસ્તાની સંગીતમાં હિંદી ભાષાએ અગ્રસ્થાન જમાવ્યું છે. તેનું પરિણામ એ થયું છે કે જ્યાં હિંદી ભાષા બરાબર નથી બોલાતી કે સમજતી ત્યાં હિંદી ગાયનો દ્વારા ભાવનાઓની ક્ષેણુદેણુ કે વિકાસ બરાબર થતાં નથી. ત્યાં સંગીતને ભાષાની કશી મદદ મળતી નથી. દરેક પ્રાંતની ભાષા જુદી, ઉચ્ચારો પણ જુદા; દરેક પ્રાંતના માણસોના

અવાજમાં પણ કુદરતી રીતે ફરક હોય છે; અને દરેક પ્રાંતની સમાજરચના જુદી હોવાથી એમની ભાવનાઓ પણ જુદી જ રીતે ખીલેલી હોય છે. એ બધું ધ્યાનમાં લેવાની જરૂર છે. હિંદી રાષ્ટ્રભાષા છે. તેને આપણે જોટલી ખીલવીએ તેટલું ઓછું છે. પરંતુ તે સ્વભાષાને ભોગે થાય તો સ્વભાષાનું સંગીત કોરે રહી જશે. હિંદી સંગીત ખીલશે એ ખરું પણ સ્વભાષાની દૃષ્ટિએ તે સર્વાંગે લાભદાયક ન ગણાય. મહારાષ્ટ્ર, ગુજરાત, બંગાળ, બિહાર, ઓરિસા, આસામ છત્તાદિ પ્રાંતોમાં જે સંગીત છે તે શાસ્ત્રની દૃષ્ટિએ એક જ છે. તેમાં દરેક પ્રાંતનું વૈશિષ્ટ્ય નથી દેખાતું. તે કેવળ હિંદીમય છે. ગુજરાતી અગર મરાઠી ભાષામાં ઉચ્ચ શાસ્ત્રીય સંગીત કેમ નથી જડતું? શું તે ભાષા સંગીત માટે નાલાયક છે? અલબત્ત નહિ. તે દિશાએ હજુ પ્રયત્ન જ નથી થયો. કેળવણીકારોએ અને કવિઓએ આ વાત ધ્યાન પર લેવી ઘટે છે. જેમ માતૃભાષા દ્વારા શિક્ષણ આપવું જોઈએ એવો આપણે આગ્રહ રાખીએ છીએ તેમ સંગીત પણ સ્વભાષામાં જ પ્રધાનપણે થાય એવો આપણે આગ્રહ કેમ ન રાખીએ? દરેક પ્રાંતની સંગીતની વિશિષ્ટતા આ રીતે જ ખીલવી શકાય. ગુજરાતી ભાષાનું સહભાગ્ય છે કે તે ભાષાની અંદર રાસ અને ગરબીઓનાં ગાયનો રાગદારીઓમાં છે. તેને જ જરા વધારે સંસ્કાર આપવાથી સુંદર કામ થશે. નરસિંહ મહેતાનાં કે મીરાંબાઈનાં, દયારામ અથવા તો સ્વામિનારાયણ સંપ્રદાયના કેટલાક કવિઓનાં ભજનો એવાં છે કે તે સહેજે રાગદારીમાં બેસી શકે છે. કહેવાની મતલબ એ કે સ્વભાષાનું સંગીત આગળ કેમ ધપે એનો

હંમેશા ખ્યાલ રાખવો જોઈએ. તેમ જ રાષ્ટ્રમાં રાષ્ટ્રના ઉદ્ધાર અર્થે જે હિલચાલ ચાલતી હોય તેનું પ્રતિબિંબ્ય સંગીતના શિક્ષણક્રમમાં પડવું જોઈએ. નહિ તો રાષ્ટ્ર એક તરફ અને શિક્ષણ બીજી તરફ એવી સ્થિતિ થઈ જવાની.

હવે છંદશાસ્ત્ર વિષે કહેવાની જરૂર છે. સંગીતના અભ્યાસક્રમમાં એની અત્યંત જરૂર છે. એ શાસ્ત્ર તરફ જે દુર્લક્ષ થાય તો ભાષાનો ભાવ બદલાય છે, અને તેની ખોટી અસર થાય છે. છંદશાસ્ત્ર મુખ્યત્વે કરીને તાલની સાથે સંબંધ ધરાવે છે. માટે બજનો તાલમાં ગોડવતા પહેલાં તેના છંદ, માત્રા, વૃત્ત અને યમક તરફ વિશેષ ધ્યાન આપવું જોઈએ, જેથી કરીને તેમાં રહેલા ભાવની હાનિ નહિ થાય. નહિ તો ‘નારદીય શિક્ષા’માં કહેલું છે તેમ “સ વાક્વજ્રો યજમાનં હિનસ્તિ, યથેન્દ્રશત્રુઃ સ્વરતોઽપરાધાત્ ।” સ્વરના અપરાધને લીધે ઇન્દ્રનો શત્રુ વૃત્રાસુર મરાયો તેના જેવું થશે ! આ વસ્તુ સૂચવવાનું કારણ એટલું જ છે કે છંદશાસ્ત્ર તરફ દુર્લક્ષ ન થાય. અત્યારના ગવૈયાઓ છંદશાસ્ત્ર કશું બાળતા નથી, એટલું જ નહિ પણ તેઓ એમ કહે છે. કે અમારો છંદશાસ્ત્ર જોડે કશો સંબંધ નથી. અમે તમારી ઓછી વધતી માત્રા આલાપથી ભરી કાઢીશું. પણ એ તેમની ચોખ્ખી ભૂલ છે. દર વખતે જેટલી માત્રા ગાયનમાં ઓછી વધતી હોય તેટલા પૂરતો આલાપ ઓછો કે વધતો કરવો એ દરેક પ્રસંગે શોભે જ છે એમ ન કહેવાય. ધણી વાર અપ્રાસંગિક પણ થાય છે. તેથી રસનો પરિપોષ થતો નથી પણ બગાડ થાય છે. માટે નિયમ પાળવો એ જ બરાબર છે. કોઈ કહેશે કે આમ કરવાથી અમારી ગાયનની પ્રતિભા

અટકે છે. આ તેમનું કહેવું વધારે પડતું છે. પ્રતિભાશાળી આલાપ એ જુદી વસ્તુ છે. મૂળ ગાયનની ગુંજ અથવા ધ્વનિ રસસિદ્ધ ગાયકના રોમરોમમાં ઊઠે છે ત્યારે જ પ્રતિભાશાળી આલાપની ઉત્પત્તિ થઈ શકે છે. માટે છંદશાસ્ત્રને કારે મૂકીને સંગીતનું ગાડું આગળ ચલાવવું એ યરાચર નથી.

હવે રાગ અને તાલ ઉપર આવીએ. રાગમાં રંજન હોય છે; તેમાં અનેક રસ હોય છે; અનેક શુદ્ધ કે મિશ્ર ભાવનાઓ હોય છે પણ તેનું નક્કી સ્વરૂપ તેમાં રહેલા તાલમાં કે લયમાં હોય છે. માટે તે તે ભાવનાઓને લગતી રાગ અને તાલની યોજના થવાથી જ સંગીતનો ક્રમ યરાચર ગોઠવાશે. જેમ ભાવના ઝિંચી તેમ રાગ અને તાલ ઉચ્ચ. પ્રાથમિક ધોરણના વિદ્યાર્થીઓને માટે સાદી ભાવના, સાદા રાગ, સાદા તાલ હોય. ઉપલા વર્ગને માટે વધારે ઝિંચા ભાવવાળો - શાસ્ત્રીય તાન, આલાપ સહિત - રાગદારીનો ક્રમ હોવો જોઈએ. ખમાજ, કાશી, પીલુ, ઝિંઝોટી, પહાડી, ગારા, સિંધુડા, દેશ, કલ્યાણ, ભૂપાલી, બિહાગ, હમીર, કેદાર, બિલાવલ, ભૈરવી, આસાવરી, સારંગ, ધનાશ્રી વગેરે રાગોની પસંદગી પ્રાથમિક ક્રમમાં થઈ શકે છે. ભૈરવ, કાલિંગડા, તોડી, લલિત, બિભાસ, રામકલી, સુવાસુધરાઈ, મુલતાની, પૂર્વી, શ્રી, ગૌરી, દરબારી, બાગેશ્રી, માલકંસ, શંકરા, સોહિની, પરજ, અસંત, હિંડોલ વગેરે રાગો ઉચ્ચ શ્રેણીમાં જશે. સાદા તીનતાલ, ધુમાળી, તેવરા, ઝપતાલ, દીપચંદી પ્રાથમિક ક્રમમાં; સુરદાગતા, ચોતાલ, ધમાર, ઝુમરા, આડાચોતાલ, મત્તમાલ, સવારી, વિલંબિત તીનતાલ વગેરેની ઉચ્ચ શ્રેણીમાં

યોજના થાય. સાત્ત્વિક શૃંગાર અને વીર રસ પ્રાથમિક ક્રમમાં; વિપ્રલંબ શૃંગાર, કરુણ રસ ઇત્યાદિ બીજા રસો ઉચ્ચ શ્રેણીમાં આવે. આ પ્રમાણે ગાયનશિક્ષણનું સામાન્ય દિગ્દર્શન થયું. હવે વાદન ઉપર આવીએ.

વાદન વિભાગમાં વાદ્યો વગાડવાનું શિક્ષણ આવે છે. વાદ્યોમાં મુખ્ય બે પ્રકાર હોય છે : ‘સ્વતંત્ર’ અને ‘સાથનાં.’ જે વાદ્યનો સ્વતંત્ર કાર્યક્રમ થાય છે તે સ્વતંત્ર વાદ્ય. જેનો ઉપયોગ સાથમાં થાય છે તે સાથનું વાદ્ય. તબલાં અને મૃદંગનું વાદન સ્વતંત્ર અને સાથમાં થાય છે. બીન, સિતાર, સ્વતંત્ર વાદ્યો છે. દિલરુબા, ફિડલ, હારમોનિયમ અને તરફનાં છે. ઝાંઝ, કરતાલ, ઢોલ, ત્રાંસાં વગેરે ‘સાથ’નાં વાદ્યો છે. શરણાઈ, વાંસળી સ્વતંત્ર વાદ્યો છે. તબલાં અને મૃદંગ એ બંને તાલનાં વાદ્યો હોવાથી અને તાલનું જ્ઞાન દરેક વિદ્યાર્થીને આવશ્યક હોવાથી તે બેમાંના એક વાદ્યની માહિતી તો દરેક વિદ્યાર્થીને હોવી જ જોઈએ. સ્વતંત્ર વાદ્યોમાં તંતુવાદ્યની યોગ્યતા વિશેષ છે. બીન, સિતાર, સારંગી ઉત્તમ વાદ્યો ગણાય. વાદ્યની મુખ્ય અસર મન ઉપર થાય છે. અવાજની કુદરતી શક્તિનો સવાલ વાદ્યમાં નથી. વાદ્યો સ્વરોમાં મેળવી લીધાં એટલે જાસ. વગાડનાર તત્કાળ સંગીતનું વાતાવરણ ઊભું કરી શકે છે. તેનું કારણ એ કે સુરેલ સ્વરોની રચનામાં આકર્ષણ વધારે હોય છે; અને તેથી કરીને મનને શાંતિ, ઉલ્લાસ અને આનંદ થાય છે. માનસિક રોગ ઉપર તંતુવાદ્યવાદન જેવી બીજી રામબાણુ દવા નથી. આ પ્રત્યક્ષ અનુભવની વાત કહું છું. અમેરિકાની ઇસ્પિતાલમાં સારા સારા વાદકોની યોજના

રોગીઓને ઉત્તમોત્તમ સંગીત સંભળાવવા ખાતર થાય છે. એ દષ્ટિએ વાદ્યશિક્ષણમાં હું તંતુવાદ્ય વિશેષ પસંદ કરું. સાર પછી વાંસળી, જળતરંગ વગેરે વાદ્યો આવે છે. હિસાહવર્ધક રણુવાદ્યોની અસર યુદ્ધકળાએ સ્ત્રીકારી છે જ.

આજકાલના શિક્ષણમાં વિદેશી હારમોનિયમ ખૂબ મોટું સ્થાન લીધું છે. તેનું પરિણામ સંગીતની અભિરુચિનો બગાડ એ થયું છે. હારમોનિયમના કૃત્રિમ સ્વરો આર્ય સંગીતને જરાયે પોષક નથી કિન્તુ હાનિકારક છે. સંગીતના ઘણા વિદ્વાનો આ વાત જાણે છે. સમ સ્વરો અને તેના સૂક્ષ્મ વિભાગ એટલે શ્રુતિઓની ગોઠવણ હારમોનિયમમાં ન હોવાથી તે વાદ્ય આર્ય સંગીતને માટે અપૂર્ણ છે. માંડ, આલાપ, ગમક જેવા સંગીતના મહત્ત્વના પ્રકારો હારમોનિયમમાં ન આવી શકે. આર્ય સંગીતમાં સૂક્ષ્મ સ્વરોને વિશેષ સ્થાન હોવાથી હારમોનિયમ જેવું કેવળ બાર જ સ્વરવાળું અને તે કૃત્રિમ સ્વરોવાળું વાદ્ય કેટલું કામ આવશે ? છતાં હિંદુસ્તાનમાં ઘણે કેકાણે હારમોનિયમ પ્રવેશ કર્યો છે. આ, કોશી, કોકો જેમ આપણી અંદર ઘૂસ્યાં છે અને તેને કાઢી નાખવું જેટલું કઠણ છે, તેવી જ હારમોનિયમની અવસ્થા થઈ છે. સારા સારા ગાયક ગાતી વખતે હારમોનિયમનો સાથ લે છે; અથવા તો પોતે હારમોનિયમ વગાડી ગાય છે. તેથી કંઠમાધુર્ય એ કંઈક વસ્તુ છે એ તેઓ ભૂલી ગયા છે. હારમોનિયમના કૃત્રિમ સ્વરોએ તેમના કાન બગાડ્યા છે. તેથી કરીને દરેક રાગની મધુરતા અને તેનું વૈશિષ્ટ્ય ભુલાયું છે. આવું જ જો ચાલ્યા કરશે તો સંગીતનું સ્વરૂપ સાવ બદલાઈ જશે, અને તેનાં ખોટાં સ્વરૂપોને જ કોકો ઉત્તમ

સંગીત તરીકે ઓળખશે. માટે સંગીતશિક્ષણમાં હારમોનિયમને સ્થાન ન જ આપવું જોઈએ. હારમોનિયમનો ખીજો ઉપયોગ આપણે કરી શકીએ. તેમાં રહેલા સ્વરોને આપણે આર્ય સંગીતની પદ્ધતિ અનુસાર સુરેલ કરી તેના ઉપયોગ સ્વતંત્ર વાદ્ય તરીકે નહિ પણ વૃન્દગાયન કે વૃન્દવાદન સાથે કરી શકીએ છીએ. પ્રાથમિક શિક્ષણમાં હારમોનિયમ કામ લાવવું જ હોય તો તેને ઉપર પ્રમાણે સ્વરશુદ્ધ કરી નાના નાના રાગનો સાથ કરવામાં જો તેના ઉપયોગ થાય તો ચલાવી શકાય. આજે તો વિદેશમાંથી હારમોનિયમના જેવા સ્વરો આવે છે તેવા ને તેવા જ હારમોનિયમના ખોખામાં ગોઠવવામાં આવે છે. ગોઠવનાર પોતે સુરેલ નહિ હોય તો સુરેલ સ્વરોની અપેક્ષા ક્યાંથી કરીએ ? તાત્પર્ય એ કે શિક્ષણક્રમમાં હારમોનિયમનો ઉપયોગ ન જ કરવો એ શ્રેષ્ઠ માર્ગ. પરંતુ કરવો જ હોય તો ઉપર પ્રમાણે સુરેલ બનાવીને. વાસ્તવિક રીતે જેતાં ખીન, સિતાર, દિલરુબા, સારંગી જેવાં તંતુવાદ્યો જ્યાં સાથનું પૂર્ણ કામ સારે છે ત્યાં હારમોનિયમની કશી આવશ્યકતા રહેતી નથી. પરંતુ આજકાલનો સમાજ હારમોનિયમધેડો થયો છે. તેને સુધારવાના ઉપાય તરીકે ઉપક્ષે માર્ગ સૂચવ્યો છે. શિક્ષણશાસ્ત્રી આ વસ્તુ ઉપર ધ્યાન આપશે એવી હું આશા રાખું છું.

નૃત્ય વિભાગ—હવે નૃત્ય અથવા નર્તનની વાતમાં જો શબ્દ કહેવાની જરૂર છે. ગાયન અને વાદન કરતાં જો નૃત્યની સ્થિતિ વધારે કડોડી છે. નર્તક લોકો ખાનદાન નથી હોતા. તેઓ ગાયક અને વાદક કરતાં પણ સમાજમાં નીચલું સ્થાન ધરાવે છે. તેનું કારણ તો પ્રસિદ્ધ જ છે. નથી તે લોકોમાં

સ્વમાન જાળવવાની વૃત્તિ કે નથી તેઓ નિર્વ્યસની. તેથી સામાન્યતઃ નર્તનકલા વિષે સજ્જન લોકોમાં ધૂણા છે; નર્તનકલા શીખવા તરફ સામાન્ય લોકોની વૃત્તિ હોતી નથી. નર્તન એક શરીરનો સુંદર વ્યાયામ છે. નર્તનમાં નાના પ્રકારના નિયમિત અંગવિક્ષેપો હોવાથી શરીરને ઉત્તમ રીતે કસરત થાય છે. નર્તન સાથે ગાયન અને વાદ્યવાદન પણ હોય છે; તે વગર નર્તનનો ભાવ સ્પષ્ટ થતો નથી. કારણ નૃત્ય વાદ્યવલંબી છે. “નૃત્યં વાદ્યાનુગં પ્રોક્તં વાદ્યં ગીતાનુવર્તિ ચ” એવું કહ્યું છે. વિદ્યાર્થીઓને સંગીત સાથે વ્યાયામ કરાવવો એ નૃત્ય છે. તેથી વિદ્યાર્થીઓ વ્યાયામમાં ખૂબ રસ લઈ સુદૃઢ બનશે. નૃત્યપ્રધાન ગરબા અને રાસનો અનુભવ તો આપણી આગળ છે જ.

યુરોપ, અમેરિકા છતાંદિ પાશ્ચાત્ય દેશોમાં ગાયન, વાદન, નૃત્ય એમાંથી એકાદ અંગનો પરિચય એ ત્યાં સભ્યતાનું એક આવશ્યક લક્ષણ સમજવામાં આવે છે, કારણ કે તેઓ સંગીતની ખૂબીઓ અને મહત્ત્વ સમજે છે; અને તેથી યુરોપના અને અમેરિકાના શિક્ષણક્રમમાં સંગીત મહત્ત્વનું પદ ભોગવે છે. ત્યાં સંગીત રાજમાન્ય અને લોકમાન્ય છે. આપણે ત્યાં રાજમાન્ય હતું. હવે તે પણ ઘણે અંશે રહ્યું નથી. તેનો ઉદ્ધાર કરવાની જવાબદારી સમાજ ઉપર છે. સંગીતને તરછોડીને કેઈ પણ સમાજે પોતાની સભ્યતા જાળવી નથી.

આપણી ભરતમૂર્તિનું સદ્ભાગ્ય છે કે હવે એ વાત લોકોના તથા નેતાઓના ધ્યાનમાં આવવા લાગી છે. તેઓ સંગીતની ઉન્નતિ અર્થે પ્રયત્ન કરતા થયા છે અને એમ થતાં થતાં સંગીતની એક સર્વાંગસુંદર પદ્ધતિ બનશે, કે

જે પદ્ધતિ શિક્ષણનું ધ્યેય જે સા વિદ્યા યા વિમુક્તયે છે તેને સાધશે.

હવે ઉપર કહેલું વિવેચન ટૂંકમાં આપું છું.

સંગીતનો ઉદ્દેશ સમાજની શારીરિક, માનસિક અને આધ્યાત્મિક ઉન્નતિ સાધવી એ છે. તે સાધવા માટે સંગીતશિક્ષણ આવશ્યક છે. તેનો યોગ્ય શિક્ષણક્રમ ગોઠવવાથી તે સાધ્ય છે. તે શિક્ષણક્રમની રચના એવી હોવી જોઈએ કે જેથી કરીને સમાજની સહભાવના વધે, તેમનો વિકાસ થાય. ગાયન, વાદન અને નૃત્ય એ ત્રણે સંગીતનાં અંગોનો યથાયોગ્ય અભ્યાસ થવાથી સંગીતકલા આગળ વધશે અને રાષ્ટ્રમાં સંસ્કારિતા અર્પણ કરશે.

બાળકોનું સંગીતશિક્ષણ

“દોલાયાં શાયિતો બાલો રુદન્નાસ્તે તદા ક્વચિત્”

— સં. પારિજાત ।

પ્રાણીમાત્રમાં ગાવાની વૃત્તિ સ્વાભાવિક હોય છે. માત્ર તે ઓછા વયના પ્રમાણમાં હોય છે. બાળક જેટલું આનંદી હોય, જેટલું વિનોદી હોય, જેટલું રમૂજી હોય, તેટલું જ સંગીતપ્રિય હોય છે. રમતમાં બધાં બાળકોને રસ પડે છે. સંગીતનું પણ તેમ જ છે. સંગીત એ રમત છે. કોઈ પણ બીજી રમત આપણી પાસે ન હોય તો સંગીતની રમત રમી શકીએ. સંગીતની રમત બધાં રમી શકે છે. ગાવું એ સંગીત છે, વાજિંત્ર વગાડવું એ સંગીત છે, નાચવું કે રાસડા અથવા ગરબા રમવા એ પણ સંગીત છે. આખા દિવસની અંદર માણસ આમાંથી કંઈક ને કંઈક કરે જ છે. બાળક આમતેમ દોડે છે, કૂદે છે, તેમાં પણ સ્વાભાવિક રીતે તાલ આવે છે. બાલમંદિરમાં કોઈ પણ બાળક વસ્તુઓ ગોઠવતું હશે, નાનાં નાનાં મંદિરો કે ઘરો

બાંધતું હશે, કિલ્લાઓ ચણતું હશે, ટચૂકડી મોટર કે રેલગાડી પણ ચલાવતું હશે અથવા તો ટેબલ ઉપર ચોપડી રાખી તેમાંનાં સુંદર ચિત્રો જોઈ પોતે દોરતું હશે અથવા બીજું કંઈ એવું જ કામ કરતું હશે : તેની તે બધી ક્રિયાઓ સંગીતમય હશે. પ્રત્યક્ષ ગાયન, વાદન કે નૃત્ય ચાલતું હોય તેટલું જ સંગીત હોય છે એમ નથી પણ દરેક જીવમાત્રની હિલચાલ સંગીતમય હોય છે. તેવું ન હોત તો આનંદનો અનુભવ ક્યાંથી હોય ? સંગીત એ પ્રત્યક્ષ આનંદ છે. “સઘઃ ફલતિ ગાન્ધારી” એવો સંગીતનો મહિમા છે.

બાળકમાં રહેલી એ સર્વસામાન્ય આનંદી અને સંગીતમય વૃત્તિનો વિકાસ કરવો એ બાલમંદિરોનું અને બીજી શાળાઓનું એક ધ્યેય હોવું જોઈએ. બાળકમાં રહેલી સ્વાભાવિક વૃત્તિનો દરેક શિક્ષકે અભ્યાસ કરી તે પ્રમાણે તેમના કાન કેવી રીતે સંસ્કારી થાય તેના ઇલાજો કરવા જોઈએ. સંગીત એટલે કાન વડે આત્માની કેળવણી; ચિત્ર-કલા એટલે આંખ વડે આત્માની કેળવણી; વ્યાયામ એટલે શરીરના દરેક ભાગ વડે આત્માની કેળવણી; ગણિત એટલે બુદ્ધિ વડે આત્માની કેળવણી; ભૂગોળ અથવા બીજા વિષયોનું પણ એમ જ છે. આ બધી દરેક વિષયોની કેળવણીનું ધ્યેય આત્મવિકાસ એ જ છે.

પણ આત્મવિકાસ એ સહેલી વસ્તુ નથી. ઇન્દ્રિયશિક્ષણ એટલે ઇન્દ્રિયોનો વિકાસ થાય ત્યાર પછી આત્મવિકાસની વાત કરી શકાય. ઇન્દ્રિયોને જીતવાથી એટલે ઇન્દ્રિયો ઉપર કાબૂ રાખવાથી ઇન્દ્રિયોનો વિકાસ થાય છે. કેળવણી એ કાબૂ રાખવાનું સાધન છે. સારી કેળવણીથી કાબૂ રખાય

છે: ખૂરી કેળવણીથી ઇદ્રિયો વિકારવશ થઈ વીકરે છે, તેથી તેમાં એકતાનતા રહેતી નથી એટલે તે અદસૂરી થાય છે, જે સંગીતની તદ્દન વિરોધી હોય છે.

બાળકોનું અંતઃકરણ સ્વભાવતઃ સાફ અને પવિત્ર હોય છે. તેમને વિકારોના ફળગા ફૂટ્યા હોતા નથી. દુન્યવી વસ્તુઓનો જેમ જેમ પરિચય થાય છે તેમ તેમ તેમનામાં વિકારો પણ આવતા જાય છે. એ વિકારો બાળકોના અંતઃકરણમાં પ્રવેશ કરે તે પહેલાં તેમને ધીરે ધીરે વિચાર કરતાં કરી મૂકવાં જોઈએ. તેમની આગળ આપણે સારી વસ્તુઓ જ મૂકીએ. તેમને સારી સારી વાતો અને સારાં સારાં ગીતો જ સંભળાવીએ. વિલાસની વસ્તુઓ તેમની આગળ ધરવા કરતાં એવાં સાધનો તેમને આપીએ કે તે દ્વારા તેમનામાં બીજાઓ પ્રત્યે આદરભાવ અને પ્રેમ ઉત્પન્ન કરાવીએ. વડીલો માટે યોગ્ય માન ઉપજાવીએ અને કુદરતી વસ્તુઓની વિશેષતા સમજાવીએ. આમ તેઓ પોતાનું શિક્ષણ પોતાની મેળે લઈ લેશે; શિક્ષકનું કામ ફક્ત બાળકોને બનતી પૂરી સગવડ આપવાનું રહેશે.

સંગીત આ બાળકમાં બહુ જ મદદરૂપ થઈ પડે છે. તેનો કર્ણમધુર ધ્વનિ બાળકોને એકદમ શાન્ત કરે છે, તેમને રડતાં બંધ કરે છે, અને તેમના અંતઃકરણમાં નવું જીવન રેડે છે.

બાલમંદિરોમાં જે બાળકો આવે છે તેમને હું જોઉં છું. કેટલાંક વાંચે છે. કેટલાંક ચિત્રો દોરે છે. કેટલાંક રમે છે. કેટલાંક ગાય છે. કેટલાંક વિનોદ કરે છે. કેટલાંક તોફાનવૃત્તિનાં વિવાદી સ્વર પેડે ગડબડ કરે છે. કેટલાંક

કંઈ જ કરતાં નથી. તેઓ શાંતિપ્રિય હોય છે અને બાલમંદિરમાં જે ચાલે છે તે બધું નિરખ્યા જ કરે છે. કેટલાંક સંગીત ચાલે છે ત્યારે ઊંઘે છે અને કેટલાંક પ્રથમથી આખર સુધી નિદ્રાદેવીની આરાધના કરે છે. બાળકોના આટલા પ્રકારો મેં જોયા છે અને સંગીતની અસર છેલ્લા પ્રકારના બાળક ઉપર પણ પડેલી મેં જોઈ છે.

બાળક પોતે પોતાનું કામ સારી રીતે કરવા સમર્થ થાય ત્યાં સુધીની કેળવણી હું પ્રાથમિક સમજું છું. આ પ્રાથમિક કેળવણીનો કાળ બાળક ૧૦ થી ૧૨ વર્ષ સુધીની ઉંમરનું થાય ત્યાં સુધીનો ગણું છું. તેમાં ૬ વર્ષ કરતાં નીચેનાં બાળકોનો પ્રશ્ન વધારે ગંભીર હોય છે એમ મારું માનવું છે. આ ઉંમરનાં બાળકોમાં તેઓ જે વસ્તુઓ જુએ છે તે દરેક વિષે માયાપોને કે વડીલોને પૂછવાની તીવ્ર લાગણી તેમનામાં હોય છે. તે વખતે તેમને પૂરેપૂરું સમાધાન થાય તેવો જવાબ ઘણાં માયાપોને અને વડીલોને આપતાં બહુ અગવડ થાય છે તે મેં જોયું છે. મને પ્રત્યક્ષ આ હકીકતનો અનુભવ છે. એવાં બાળકો પોતાની શંકાઓ પોતે જ ઉકેલી શકે તેવું વાતાવરણ તેમની આસપાસ કરી મૂકવું જોઈએ. દાખલા તરીકે :

આશમે સૂરજ ને ઊગ્યો ચાંદલિયો

આજે પૂનમની રાત રે

ચાલો સહુ રાસ રમવા.

આવી સાદી લીટીઓ અને સરસ કાવ્ય અને ઉત્તમ સંગીત હોય તો બહુ જ સુંદર વાતાવરણ પેદા થાય.

આળકો સાધારણતઃ કોઈ પણ વિષયમાં વધારેમાં વધારે સમય સુધી એકાગ્ર થતાં હોય તો તે સંગીત છે. એક જગાએ બેસાડીને તેમને સાંભળાવવું કે ગવડાવવું એટલું બસ નથી થતું. તેમને હરતાં ફરતાં સંગીત શીખવું વધારે ગમે છે માટે તેવી જ વ્યવસ્થા થવી જોઈએ. એક જગ્યાએ બે ત્રણ જલતરંગો ગોઠવેલા હોય, બીજી તરફ નળતરંગ પડેલું હોય; એક તરફ સિતાર કે સારંગી મૂકેલી હોય, બીજી તરફ ખાલી જુદા જુદા સ્વરોની પટ્ટીઓ રાખેલી હોય; એક તરફ રાસ ચાલતા હોય, બીજી તરફ શિક્ષક એકાદ સુંદર ગીત અથવા ભજન ગાતો હોય તો આળકે તેનું દિલ જ્યાં લાગશે ત્યાં બેસશે. તે પોતાની બેળે પોતાને ગમતું ગીત વગાડ્યા કરશે. આળકોને નિમંત્રણ કરીને કે જયરઘ્વસ્તીથી તેડાવીને સંગીત શીખવવાનું જરાયે કારણ નથી. સંગીત સ્વયંસિદ્ધ છે. સંગીત પોતે જ આળકને તે સાંભળવા પ્રેરશે, અને તેને ગાતું કરશે.

“પારણિયે ઝૂલેને નંદજીના લાલ” જેવું ગીત આળકને સહેજે ઝૂલતાં શીખવશે. આમ સંગીત પોતાનું કામ કર્યા જ કરશે. આપણું કામ ફક્ત આળકોની આસપાસ સારું વાતાવરણ ઊભું કરવાનું હોય.

કુદરત એ મોટામાં મોટો શિક્ષક છે. સંગીત એ કુદરતની અઘૌકિક અક્ષિસ છે. તે જેનામાં છે તેણે તે કુદરતી રીતે જ બીજાને આપવું જોઈએ. મારે બીજાને સંગીત આપવું છે પણ ક્ષેનારની તે વખતે ઇચ્છા ન હોય તો મારે પાછા હાથું જોઈએ, અને તેનામાં સંગીત વિષે કેવી રીતે તીવ્ર ઇચ્છા ઉત્પન્ન થાય તેવા પ્રયત્નો મારે કરવા

જોઈએ. મારે મારું અંતઃકરણ તેમને સારું ઉઘાડું કરી મૂકવું જોઈએ અને મારો અવાજ તેમના કાન સુધી પહોંચાડવો જોઈએ; તો જ મારું કામ થાય. કુદરત પોતાનું કામ કરશે; આપણે ખાલી નિમિત્ત માત્ર છીએ.

ઉપર લખેલી વાતો ધ્યાનમાં લઈ બાળકોને સંગીતનું શિક્ષણ અપાશે તો તે દ્વારા જે સંસ્કારો બાળકો ઉપર પડશે તે સફળ નીવડશે અને બાળશિક્ષણના જેવા એક મહત્વના પ્રશ્નનો ઉકેલ કરવામાં સંગીત મદદરૂપ થઈ પડશે.

દક્ષિણામૂર્તિ પુ. ૪, અંક ૩

સંગીત દ્વારા ધાર્મિક શિક્ષણ

ધર્મશિક્ષણ આપવાના બે માર્ગ છે. એક તો પ્રત્યેક વ્યક્તિને ધર્મનું યથાર્થ જ્ઞાન આપી તેના આત્મા અગર મનને ઉન્નત કરવાનો; બીજો આપણા ધર્મમાં શું શું કહેલું છે તે શીખવી લોકોને ઉપદેશ આપવા સારુ ધર્મોપદેશક તૈયાર કરવાનો. બીજી જાતનું કામ આજ સુધી હરિદાસો, કથકો, પુરાણીઓ કરતા આવ્યા છે. રસ્તા ઉપર ગોપીચંદનાં ગીત ગાનારા વૈરાગી, સમર્થ રામદાસના શ્લોક લલકારતા જતા બ્રહ્મચારી અથવા જૂના કાળના (માથામાં મોરખીંછ ખોસેલા) વાસુદેવ, તેમણે પણ આવું જ કામ કરેલું છે. આ સહુ સંગીતનું મહત્ત્વ સમજેલા હોવાથી તેમણે પોતાનો ધર્મોપદેશ સંગીતમાં જ કરેલો છે. પ્રસ્થાનત્રયી ઉપર ભાષ્ય રચનાર અને હિંદુસ્તાનની ચારે દિશાએ મઠ સ્થાપી હિંદુ-ધર્મની વ્યવસ્થા કરનાર આદ્ય શંકરાચાર્ય પણ જાણતા હતા કે સપ્રમાણ તર્કયુક્ત ભાષ્યો લખીને અથવા પંડિતોની સભાઓ જીતીને ધર્મનો પ્રચાર નેટલો થશે, તેના કરતાં

ભક્તિ, જ્ઞાન અને વૈરાગ્ય ઉપર સુંદર સ્તોત્રો રચીને જન-સમાજમાં ધર્મપ્રચારનું કામ વધારે થઈ શકશે. તેથી જ તેમણે પોતાનો અદ્વૈત સિદ્ધાન્ત અને માયાવાદ સ્પષ્ટ કરનારાં અનેક સ્તોત્રો રચીને પોતાના પંથના વિચારો સર્વને સમજાવ્યા છે. આપણા સાધુસંતોએ પણ સુંદર સુંદર પદો રચીને રાષ્ટ્રધર્મ અને ભાગવતધર્મ લોકપ્રિય કરેલો છે. મુક્તિદેજ-વાળા પાદરીઓએ પણ સંગીતની આ અદ્ભુત શક્તિ પિછાની છે. સ્વદેશી ચળવળનો ઝપાટાબંધ પ્રચાર કરવામાં લોકનાયકોનાં ભાષણો જોઈતાં જ કામ રાષ્ટ્રીય સંગીત કરે છે. સંગીતમાં આટલી અદ્ભુત શક્તિ હોવા છતાં તે અયોગ્ય માણસના હાથમાં પડે તો તેનો એટલો જ દુરુપયોગ થવાની અને ધાર્મિક શિક્ષણને હાંમેશને માટે ગમે તેવું વલણ મળી જવાની ધારતી છે. એટલા માટે પહેલેથી જ સાહિત્યના શિક્ષણની સાથે સાથે ધર્મશાસ્ત્ર અને સંગીતનું જ્ઞાન વિદ્યાર્થી-ઓને આપવું અત્યંત આવશ્યક છે.

ધર્મશિક્ષણ આપવામાં માત્ર આટલું લક્ષમાં રાખવાનું છે કે ધાર્મિક ઉપદેશમાં સંગીત માત્ર મદદનીશ છે, તે પ્રધાન નથી. નહિ તો ધ્યાન બંધું સંગીત તરફ ખેંચાવાનું અને આધ્યાત્મિક વૃત્તિ સુકાર્ધ જવાની. ફાવે તેવા શૃંગારિક આલાપો લઈ નાટકી ચાલનાં ભજનો ગાઈને કીર્તન કરનારા કેટલાયે રંગીલા હરિદાસો ધર્મની કેવળ વિડંબના કરે છે, તે આપણે જોઈએ છીએ. સાફ સાફ કહી દઈએ તો આ લોકો ધર્મદ્રોહી, સંગીતદ્રોહી અને સમાજદ્રોહી છે. બ્રહ્મા, વિષ્ણુ, મહેશને સંતુષ્ટ કરવા હોય તો ઈશ્વર તરફથી પ્રસાદરૂપે મળેલા કંઠનો ઉપયોગ કરી નાદબ્રહ્મની ઉપાસના કરવી

જોઈએ. નાદનો વિલાસ તરીકે ઉપયોગ કરવાથી દેવતાઓ કદી સંતુષ્ટ થવાના નથી. સંગીતની વૃદ્ધિને અર્થે અને સાત્ત્વિક આનંદ મેળવવા માટે અન્ય પ્રસંગે ખૂબ આલાપ લીધા હોય અથવા ગાવામાં પુષ્કળ ખૂબી કરી હોય તે છટ જ છે. પરંતુ ધર્મોપદેશ કરનાર ઉપદેશકના ધાર્મિક મદમાં ઉપદેશ ગૌણ ન બનવો જોઈએ. ભક્તિભાવમાં વિરોધ ન આવવો જોઈએ અને ઉપાસનામાંથી વક્તા અથવા શ્રોતાનું ચિત્ત ખસી ન જાય એટલી મર્યાદા રાખવી જોઈએ. કીર્તનમાં પોતાના સંગીતનૈપુણ્યનું પ્રદર્શન કરવાનું નથી, તે માત્ર ભાવની એકતાનતા કરવાનું અદ્ભુત સાધન છે, એટલી એક વાત આપણા ધર્મોપદેશકો લક્ષમાં રાખશે અને પોતે ઉપાસનામાં એકરૂપ થઈ જશે, ત્યારે ઠેઠ વિશ્વસંગીતના આત્મા સુધી પહોંચી જનારી આ દિવ્ય શક્તિનો તેમને સાક્ષાત્કાર થશે, અને શ્રોતૃગણ તેમના સંગીતમાં લુપ્ત થઈ જશે.

વિનિમય વર્ષ ૧, અંક ૪માંથી.

પ્રાર્થના અને ઉપાસના

આત્માનો વિકાસ થાય તે માટે પ્રાર્થના અને ઉપાસના હોય છે. પ્રાર્થના એટલે એમ નથી કે ઈશ્વરની પાસે ભોગ્ય વસ્તુની યાચના કરવી. હે ઈશ્વર તું મને ફલાણું આપ તો હું તને આટલો ભોગ આપીશ અથવા તો આટલું દાન કરીશ યા તો અમુક એક સારું કામ કરીશ એ તો પ્રાર્થના નહિ પણ સાટું છે. અહીં એવાં સાટાંનું કામ નથી. અહીં તો ઈશ્વરમાં તન્મય થવાની વાત છે. અને એ માણસની અંદર કંઈક પણ ઈશ્વરભક્તિની લાગણી હોય તો જ થઈ શકે છે.

પણ આવી લાગણી ક્યારે થાય ? જ્યારે માણસને કંઈ ઠોકર વાગે, આફત આવે ત્યારે. આફત આવતાં વિચાર થાય છે કે હવે શું કરું ? આફત આવ્યા પછી ઈશ્વરનું સ્મરણ થવું એમાં પુરુષાર્થ નથી. એ તો ઈશ્વરે જ એને જાગૃત કરવા માટે અવલોકેલો ઉપાય છે. પણ આફત એટલે શું એ જ આપણે નથી સમજતા. ખરી આફત તે છે કે જ્યારે આપણે ઈશ્વરનું નામ પણ નથી લેતા. આપણે રોજ સવારે ગાઈએ છીએ કે

વિપદો નૈવ વિપદઃ સંપદો નૈવ સંપદઃ । વિપદ્ વિસ્મરણં વિષ્ણોઃ
સંપન્નારાયણસ્મૃતિઃ ॥ જેને આપણે વિપત્તિ સમજીએ છીએ તે
ખરી વિપત્તિ નથી. અને જેને આપણે સંપત્તિ માનીએ
છીએ તે ખરી સંપત્તિ નથી. ભગવાનને ભૂલવો એ જ ખરી
વિપત્તિ છે. પણ આપણે બધા આથી ઊંધુ જ માની બેઠા છીએ.

આ સંસારજાળમાં પડેલો માણસ એવો ફસાઈ જાય છે
કે તેને છેવટે માર્ગ જડવો બહુ મુશ્કેલ થઈ પડે છે. વેદો,
શાસ્ત્રો અને સંતો પોકારી પોકારીને કહે છે કે સંસારચરતને
અધોગતિ સિવાય બીજું કશું મળવાનું નથી. હવે આપણી
પાસે એ પ્રશ્ન ઊભો થાય છે કે ત્યારે કરીએ શું? એ પ્રશ્નનો
વિચાર કરતાં પહેલાં પ્રાર્થના વિષે જે લોકો આક્ષેપો કરે છે,
તેના તરફ લક્ષ આપવાનું છે.

પ્રાર્થનામાં નહિ માનનારા લોકો પહેલો સવાલ એ પૂછે
છે કે પ્રાર્થનાથી શો ફાયદો છે, તે અમને જણાતો નથી
તેથી તેની જરૂર નથી. પ્રાર્થના એ એક ઢોંગ છે. બીજા
એમ કહે છે કે કદાચ એકાન્ત પ્રાર્થના કરવાથી મનને થોડો
આરામ થતો હશે. પણ એથી વિશેષ કંઈ લાભ જણાતો નથી.

આ બધા પ્રશ્નો ઉઠાવનાર લોકો ઘણાખરા પ્રત્યક્ષ
ચમત્કાર અથવા પ્રમાણ ઉપર ભાર મૂકનારા હોય છે. એટલે
કે પ્રાર્થના એ વસ્તુ હીક છે, એમ જ માનનારા છે. હવે
પ્રત્યક્ષ ચમત્કાર અગર પ્રમાણનો જે આપણે વિચાર કરીશું
તો તેની અસર બાહ્ય વસ્તુ ઉપર જ છે, એમ ખબર પડશે.
મનની વિવિધ શક્તિઓ સુધી જ તેની ગતિ હોય છે. પરંતુ
મનથી પર તથા આત્માના ક્ષેત્રમાં જે દિવ્ય શક્તિઓ મનુષ્યની
અંદર છે, તેમનો અનુભવ અથવા સિદ્ધિ પ્રત્યક્ષ પ્રમાણથી

ન જ થાય; તે તો પ્રાર્થના અથવા ઉપાસનાથી જ થાય છે. એ દિવ્ય શક્તિઓનો વિકાસ થયો એટલે આત્માનો વિકાસ થાય. એ દિવ્ય શક્તિઓના વિકાસ માટે હૃદયની પવિત્રતા જોઈએ. તે વગર બધું નકામું હોય છે. હૃદયની પવિત્રતા ત્યારે થાય જ્યારે મનમાંના દુષ્ટ વિચારોને રોકવાનું સામર્થ્ય પ્રાર્થના અને ઉપાસનામાંથી મળે. ઈશ્વરના ગુણોનું ચિંતન - ઈશ્વરનું ધ્યાન કે પૂજન - એ જ ઈશ્વરની પ્રાર્થના કે ઉપાસના છે. દરેક ઈશ્વરી વિભૂતિનું સ્મરણ કરવું એ પણ ઉપાસના છે. સંતોના વચનોને યાદ કરી તેમના ઉપદેશોને ગ્રહણ કરવા એ ઉપાસના છે. પોતાને આત્મદર્શન ક્યારે થશે તેની ચિંતા હોવી એ એક ભક્તિયુક્ત ઉપાસનાનું લક્ષણ છે. આપણામાં જે દોષો હોય તેનું રોજ નિરીક્ષણ કરવા માટે અને તે દોષોને કેમ કાઢીએ તેનો વિચાર કરવા માટે થોડા પણ સમય દરેક માણસે રાખવો જોઈએ. પોતાના દોષોનું દર્શન થાય, અને તે માટે પશ્ચાત્તાપ થાય, ત્યારે જ તેવા દોષોની પુનરાવૃત્તિ મનુષ્ય નહિ કરે. પણ જે રોજ દોષોનું નિરીક્ષણ થાય તો જ પશ્ચાત્તાપ થવાનો.

સંધ્યા, પ્રાર્થના અથવા ઉપાસનામાં ન માનનારા બીજો ઉપાય જ્યાં સુધી ન સૂચવી શકે ત્યાં સુધી આપણે પ્રાર્થનાને વળગી રહેવું એ જ ઇષ્ટ છે, અને એ જ રાજમાર્ગ છે.

પ્રાર્થનામાં મુખ્ય આવશ્યકતા શુદ્ધ અને પવિત્ર હૃદયની છે, એમ ઉપર કહેવાયું છે. શુદ્ધ હૃદયે કરેલી પ્રાર્થના ઈશ્વર સાંભળે છે. દુષ્ટ વિચારો જ્યારે મનમાંથી નીકળી જાય ત્યારે જ હૃદય પવિત્ર થાય છે. પ્રાર્થના કરતી વખતે પોતાના અંતઃકરણમાં ભગવાનના અસ્તિત્વ વિષે શંકા ન હોવી જોઈએ.

તેમ જ પરમેશ્વરી ઋત યાને સત્ય નિયમો પર અચળ શ્રદ્ધા હોવી જોઈએ. એક વાર ગમે તેટલા બુદ્ધિવાદ કરી પરમેશ્વરી દિવ્ય તત્ત્વો તથા તેના નિયમોને જાણી તમારી બુદ્ધિથી તેને નક્કી કરી શ્રદ્ધાયુક્ત અંતઃકરણથી વળગી રહો. જેમ જેમ અનુભવ થશે, તેમ તેમ શ્રદ્ધા દઢ થશે અને પરમેશ્વરી તત્ત્વો વધારે પરિચય થશે. અહીં બુદ્ધિવાદ કે યુક્તિઓનું કામ નથી. એ તો યુક્તિઓથી પણ પરની વાત છે. યુક્તિ રચવાથી પોતાનું સમાધાન નથી થવાનું પણ શ્રદ્ધા રાખવાથી થવાનું છે. શ્રદ્ધાવાન લભતે જ્ઞાનમ્ ની મતલબ એ જ જણાય છે.

શ્રદ્ધાનો મહિમા અપાર છે. વેદો અને ખ્રીષ્ટ વેદાન્ત-શાસ્ત્રો પણ તેનો મહિમા ગાય છે. જેમ :—

શ્રદ્ધા પ્રાતર્હવામહે શ્રદ્ધા મધ્યં દિનંપહિ ।

શ્રદ્ધા સૂર્યસ્ય નિમ્નુચિ શ્રદ્ધ શ્રદ્ધા પયંદનઃ

આનો અર્થ: પ્રાતઃકાલમાં મધ્યાહ્નમાં અને સૂર્યાસ્ત સમયે હું શ્રદ્ધા દેવીની પ્રાર્થના કરું છું કે શ્રદ્ધા દેવી તું અમને બધાને શ્રદ્ધાળુ કર.

શ્રદ્ધાનો એટલો મહિમા છે. તેથી ગીતાજીમાં પણ ભગવાન પોતે બારમા અધ્યાયમાં કહે છે કે :—

શ્રદ્ધયા પરયોપેતાસ્તે મે યુક્તતમા મતાઃ ।

યે તુ ધર્મ્યામૃતમિદં યથોક્તં પર્યુપાસતે ।

શ્રદ્ધધાના મત્પરમા ભક્તાસ્તેઽનીવ મે પ્રિયાઃ ।

કેવળ બુદ્ધિની મહત્તા ગાનાર વિદ્વાન એમ પણ કહે છે કે બુદ્ધિનો માર્ગ સ્વતંત્ર છે. તેને શ્રદ્ધાની જરૂર છે જ એવું નથી. પરંતુ આ જગતમાં બધા જ બુદ્ધિવાન હોય છે એવું જોવામાં નથી આવતું. જેને બુદ્ધિ ન હોય તેને ખ્રીષ્ટ સંતોના

વચનો પર શ્રદ્ધા રાખ્યે જ છૂટકો. કેવળ બુદ્ધિથી પરમેશ્વરી જ્ઞાનનું આકલન કરવું એ યરાચર નથી.

હવે પ્રાર્થના એ ટોંગ છે એમ કહેનાર લોકોને કંઈ કહેવાપણું રહેતું નથી. સર્વવ્યાપી, સર્વાધાર, સર્વશક્તિમાન એવા પરમેશ્વરના અતૂટ નિયમોનું નિરીક્ષણ તથા મનન કરવું તેમ જ તે નિયમો સર્વત્ર સમતા, શાંતિ અને નિર્ભયતા સ્થાપવામાં કેવી રીતે આ જગતમાં કામ કરી રહ્યા છે તે જાણવું એ મહત્કાર્ય છે. અને એ મહત્કાર્ય માટે પ્રસન્ન મન જોઈએ, પવિત્ર અંતઃકરણ જોઈએ; શુદ્ધ ભાવના જોઈએ, ભક્તિનો ઊભરો આવવો જોઈએ; તો ભગવાનનો દયામય સહારો આપણને મળવાનો છે. આપણે સાંભળીએ છીએ કે પાંચાલીનાં કરુણ વચનો સાંભળી ભગવાન દોડ્યા, ગજેન્દ્રે હાંક પાડી કે તરત જ ત્યાં પ્રગટ થયા, અર્જુનના સારથિ બન્યા. આપણે હાંક પાડીએ પણ ભગવાન દોડતા નથી તે શાથી? એના કાને આપણો અવાજ પહોંચતો નથી? એ બહેરો છે? ના. પણ ઈશ્વર જુઓ છે કે તે કોની હાંક છે. તે તો ભક્તોની જ હાંક સાંભળે છે. આપણે ભક્ત થવા પ્રયત્ન કરીએ. પ્રાર્થના કરતી વખતે, ચંદ્રને જોઈ સમુદ્ર જેવી રીતે ઊછળે છે, અથવા તો એના હૃદયમાં હર્ષ જામે છે, તેવી સ્થિતિ આપણી થવી જોઈએ. આપણી તેવી સ્થિતિ થાય એ આપણે ઈશ્વર પાસે માગીએ.

મધ્યપૂરો વર્ષ ૫, અંક ૧માંથી.

નૃત્યકલા સંબંધી ગાંધીજીના વિચારો

[પંડિતજીએ લીઘેલી નોંધ ઉપરથી]

તા. ૧લી સપ્ટેમ્બર ૧૯૨૯ના દિવસે આશ્રમમાં આસામના કેટલાક નૃત્યાચાર્યો આવ્યા હતા. સાંજે છાત્રાલયના યોગાનમાં એ સજ્જનોનું નૃત્ય હતું. આશ્રમનાં બધાં ભાઈબહેન તથા વિદ્યાર્થીઓ અને ગાંધીજી પોતે પણ તે અવસરે હાજર હતા. એવી આશા હતી કે સમારંભ પછી ગાંધીજી આ વિષે પોતાના કેટલાક વિચાર પ્રગટ કરશે. પણ તે દિવસ તેમનો મૌનવાર હોવાથી અને પછીના બે દિવસ સુધી બીજાં કામોને લઈને અવકાશ ન મળવાથી તેઓ પોતાના વિચાર પ્રગટ કરી શક્યા નહિ. બુધવારને દિવસે સાંજની પ્રાર્થના પછી એક આશ્રમવાસી ભાઈએ ગાંધીજીને પૂછ્યું:

“તે દિવસે આશ્રમમાં જે નૃત્ય થયું તે શું, આપની દૃષ્ટિએ આશ્રમમાં થવું ઉચિત હતું? એમાં કલા હતી? સાત્ત્વિકતા હતી?”

ગાંધીજીએ આ પ્રશ્નના જવાબમાં જે કાંઈ કહ્યું તેનો આશય નીચે પ્રમાણે છે :

“ મારા મત પ્રમાણે તે દિવસના નૃત્યમાં એવી કાંઈ બાબત ન હતી કે જેથી તે આશ્રમ માટે ત્યાજ્ય ગણાય. આપણા શ્લોકોમાં આજકાલ નૃત્યકલા માટે એક ખોટો ભાવ પેદા થયો છે. આપણે એમ સમજીએ છીએ કે નાયવું, ગાવું વગેરે કામ હલકી શ્રેણીનાં સ્ત્રીપુરુષોનું છે. સભ્ય ગણાતો સમાજ આ કામોમાં ભાગ નથી લેતો, તેનું કારણ એ છે કે આપણા દેશમાં કેટલાંક વરસોથી નાયવાની ક્રિયા સાથે દુરાચરણનો સંબંધ જોડાઈ ગયો છે. આથી કેટલાક શ્લોકો નૃત્યકલાનું નામ સાંભળીને પણ ભડકે છે. પરંતુ વાસ્તવિક રીતે આ પ્રમાણે ભડકવાની કાંઈ પણ જરૂર નથી. સંગીત એ મનુષ્યજીવનની એક સુંદર અને મહત્વની આવશ્યકતા છે. આપણા દેશના વિદ્વાનોએ કહ્યું છે કે સર્વદિત્ય, સંગીત, કલા આદિથી શૂન્ય માણસ પૂંછડા અને શીંગડા વિનાનો પશુ છે. નૃત્યકલા પણ સંગીતનું એક અંગ છે. અને એ બહુ મહત્વનું અંગ છે. નૃત્યકલા પોતાની ઢબની એક અનોખી કલા છે.

“ જેવી રીતે સંગીતમાં તાલનું મહત્વ છે, તેવી રીતે નૃત્ય કલામાં પણ તેટલું જ અથવા તેનાથી અધિક તાલનું મહત્વ છે. અને આપણા જીવનમાં તો તાલવ્યવસ્થા અથવા તાલીમનું બહુ મોટું મહત્વ છે. હિંદુ અને પ્રગતિશીલ જીવનને માટે તાલબદ્ધ ક્રિયાની ઘણી જરૂર છે. નૃત્યકલા દ્વારા માણસ આ ગુણ શીખી શકે છે. ।

“ ખીજું, નૃત્યકલામાં શારીરિક વ્યાયામ, વિકાસ અને અંગોનાં સુંદર હલનચલન અને સંગઠનને પણ પૂરેપૂરું સ્થાન છે. નૃત્યકલા શીખનાર પુરુષ કે સ્ત્રીના શરીરમાં એક પ્રકારનો ભરોડ, સ્ફૂર્તિ અને દઢતા આવે છે. ખાસ કરીને સ્ત્રીઓ માટે તો આ કલા ખેવડી લાભકારક છે. આજે આપણા દેશમાં અને સમાજમાં નૃત્યકલા તરફ ઘોઠો ઉપેક્ષાની દૃષ્ટિથી જુએ છે. અને તેથી જ તેઓ પોતાનાં બાળકોને નાચતાં અને ગાતાં શીખવતાં ડરે છે — રખેને તેઓ પણ બગરુ ન બની જાય એવી બીકથી. પણ મારા મત પ્રમાણે આ જાતનો ડર રાખવાની જરૂર નથી. મનુષ્યજીવનના સંપૂર્ણ વિકાસને માટે સંગીત અને તેના અંગરૂપે નૃત્યકલાનું જ્ઞાન પણ આવશ્યક છે.

“ જાપાન, જર્મની આદિ દેશોમાં નૃત્યકલાનો અદ્ભુત વિકાસ થયો છે. ત્યાંનાં સ્ત્રીપુરુષો તે દ્વારા નિર્દોષ આનંદ મેળવે છે અને પોતાનો વિકાસ પણ કરી શકે છે. એ સાચી વાત છે કે બધી જગાએ એમ થતું નથી. કોઈ કોઈ ઠેકાણે ઘોઠો તેનો દુરુપયોગ કરે છે. નૃત્યને વિષયવાસના અને ભૌતિક સુખનું સાધન બનાવી શકે છે અથવા બનાવી લીધું છે. પણ આપણને એની સાથે સંબંધ નથી.”

વયમાં એક બાઈએ પૂછ્યું, “ બાપુજી, આપે તો પાછલી બ્રહ્મદેશની મુસાફરી દરમિયાન નાટક વગેરે જોવાનો નિષેધ કર્યો હતો અને આપને પોતાને પણ એવા એક પ્રસંગને લઈને ખેદ થયો હતો. નાટકમાં પણ નાચવા ગાવાનું તો હોય છે તો પછી, નાટક જોવામાં શો દોષ છે ? ”

આ પર ગાંધીજી બોલ્યા : “ હું ધંધાદારી નાટકવાળાઓનો વિરોધી છું, કેમ કે તેમના કામમાં કલાનું અંગ બહુ ઓછું હોય છે અને દેખાવ, ભપકો, ગલગલિયાં વગેરે વધારે અને મુખ્ય હોય છે. આથી જ તે આપણે માટે ત્યાજ્ય છે. આવાં દૃશ્યો જોઈને આપણા વિકારો, આપણી વાસનાઓ ઉત્તેજિત થાય છે, અને આપણે પતન તરફ ઢળીએ છીએ. આશ્રમમાં આપણે આ બધી બાબતોનું વિરોધી વાતાવરણ ઊભું કરીએ છીએ, અને સાત્ત્વિકતા, ઇન્દ્રિયનિગ્રહ વગેરેની પ્રાપ્તિ માટે આપણે ભગીરથ પ્રયત્ન ચલાવીએ છીએ. આવી સ્થિતિમાં ધંધાદારી નાટક કંપનીઓનાં નાટક આપણે માટે ત્યાજ્ય જ હોવાં જોઈએ. પણ જે નાટકોનું ધ્યેય સાચી કલાનું પ્રદર્શન, આનંદનો અનુભવ અથવા સાત્ત્વિક મનોરંજન હોય છે તે નાટક આપણને આવકારલાયક છે, હોવું જોઈએ. ગઈ કલકત્તા મહાસભાના સમયે કલકત્તામાં કવિવર રવીન્દ્રનાથ ઠાકુરનું પોસ્ટ ઓફિસ નામનું નાટક ભજવવામાં આવ્યું હતું. કવિ ઠાકુર પોતે રંગભૂમિ ઉપર આવ્યા હતા. તે દિવસે જ્યારે કવિ ઠાકુર પોતાની અનોખી ઢબે રંગભૂમિ ઉપર નાચતા હતા ત્યારે પ્રેક્ષકોમાં અહ્ભુત શાંતિ છવાઈ રહી હતી. બધા મંત્રમુગ્ધ થઈને તે અલૌકિક નૃત્યનો રસાસ્વાદ લેતા હતા. હું પોતે કવિના તે કલાપૂર્ણ નૃત્યને મંત્રમુગ્ધની જેમ જોતો હતો. આવું નૃત્ય શું ઉપેક્ષાની વસ્તુ થઈ શકે? કવિ ઠાકુરનું નૃત્ય જોઈને કોણ કહી શકે કે નાચ જોતી વેળાએ મનુષ્યના હૃદયમાં વિકારી વિચાર ઉદ્ભવે છે, વાસનાઓ જાગે છે? ભક્ત શિરોમણિ મીરાંબાઈ જ્યારે પોતાના પ્રભુની ભક્તિમાં તદ્દીન થતી હતી ત્યારે નાચી

ઊઠતી હતી. તેના તે નાચમાં ઉચ્ચ કોટિની તલ્લીનતા અને સાત્ત્વિકતા હતી. કલા તો હતી જ. આ જાતની કલાનું ઘોતક નૃત્ય ત્યાજ્ય અથવા ઉપેક્ષણીય થઈ શકતું નથી. આપણને પણ જો આ દષ્ટિએ કલાનો પરિચય હોય, આપણે પણ મીરાંબાઈની માફક ભક્તિમાં તલ્લીન થઈ નાચી શકતા હોઈએ તો હું તમને બધાને જરૂર આગ્રહ કરીશ કે આવો, આવો, આપણે બધા નાચીએ, અને ખૂબ તાલબદ્ધ અને તલ્લીન થઈ નાચીએ. આથી મારી દષ્ટિએ નૃત્યનું મહત્ત્વ કંઈ જેવું તેવું નથી. પણ તેને મર્યાદા છે. એ ધ્યાનમાં રાખવું જોઈએ કે નૃત્યકલાના નામથી આપણે ચાલુ પ્રવાહમાં ન ખેંચાઈ જઈએ.”*

* (પ્રસ્થાન પુ. ૬, અંક ૧માંથી.) અને સંગીત પત્રિકામાંથી.

સંગીત અને ચિત્રનો સંબંધ

ગમે તેમ ગાઈને ગળાને કસરત કરાવવી, અથવા તો વાદ્ય ઉપર ગમે તેમ વગાડીને હાથને કસરત કરાવવી યા તો શરીરની અનેક પ્રકારની હિલચાલો નૃત્ય દ્વારા દર્શાવવી એટલો જ ઉદ્દેશ સંગીતનો નથી હોતો. તેમ જ ચિત્રકળાનું પણ છે. કાગળ ઉપર ગમે તેવી રીતે કલમ ચલાવવી એ એનો ઉદ્દેશ નથી. પરંતુ ચિત્રકાર પોતાની કલમ વડે સુંદર ભાવ વ્યક્ત કરે છે. તેમ જ ઉત્તમ ગાયક, ઉત્તમ વાદક અથવા નર્તક સર્વોત્તમ ભાવ પોતાના સંગીતમાં વ્યક્ત કરે છે. અને એમ જોને કરતાં આવડે છે તેને જ ઉત્તમ કળાવાન કહી શકાય.

કોઈ પણ સુંદર દ્રશ્ય આપણે જોઈએ તો આપણા મનમાં તેની અસર થાય છે, અનેક અગર એક ભાવના આપણા મનમાં પેદા થાય છે, તેમ જ નવા નવા અનેક વિચારો ઉત્પન્ન થાય છે. સંગીતનું પણ એમ જ છે. ઉત્તમ સંગીત સાંભળી આપણા મનમાં અનેક કલ્પનાઓ આવે છે. એ

કલ્પના ઉપર આપણે વિચાર કરીએ તો તેને લગતાં અનેક જાતનાં દશ્યો આપણી દષ્ટિ આગળ રજૂ થાય છે. કેક વખતે આપણને નદીનો રમણીય દેખાવ યાદ આવે છે. કેક વખતે ઈશ્વરની સગુણ મૂર્તિ આપણી આગળ ખડી થાય છે. તો કેક વખતે સમુદ્રની ચંચળ લહરીઓની છાજોનાં દર્શન કરીએ છીએ.

ખીજી રીતે વિચારતાં આ બધાં સુંદર દશ્યો આપણે પ્રત્યક્ષ જોઈએ છીએ ત્યારે અમુક એક ગીત અથવા રાગ યાદ આવે છે એ પણ ખરું છે. એનું કારણ એટલું જ છે કે સંગીત અને ચિત્રકળા આ બંનેનું ધ્યેય એક જ છે, અને તે આધ્યાત્મિક છે. ભાવનાબળ એ અધ્યાત્મનો પાયો છે. ભાવનાનો જોડલો વિકાસ, તેટલી અધ્યાત્મવિદ્યામાં સુગમતા. હૃદય શુદ્ધ હોય તો ભાવના ઊંચી હોય છે. પછીથી તે ભાવનાનું વલણ આધ્યાત્મિક થઈ જાય છે. એવું જ ચિત્રકળા અને સંગીતનું છે. બન્નેનું ઉદ્દિષ્ટ આધ્યાત્મિક છે. “કળા કળાને માટે છે” એવું કહેનાર પણ એક પક્ષ આજ-કાલ છે. એ પક્ષ એમ માને છે કે કળાનો પૂર્ણ વિકાસ એટલે બધી જાતની સારી નરસી ભાવનાનું જેમાં પ્રદર્શન હોય તે જ. પણ અમારું માનવું એ છે કે સારી અને નરસી ભાવના એ તો વિચાર અને વિકારની પ્રતીક છે. વિચારની સાથે વિકાર હોય તો તેમાં ખરો આનંદ નથી. શુદ્ધ વિચાર એ ખરો આનંદ છે. ખરાય વિચાર એ મોહ છે. ખરાય ચિત્રો જોવાં કે દોરવાં એ એક પ્રકારનો ખરાય વિલાસ છે. પરંતુ સારાં ચિત્રો જોવાં કે દોરવાં એમાં જ હૃદયનો વિકાસ છે.

સંગીતનું ધ્યેય પણ એ જ જાતનું છે.

નાદોપાસનયા દેવા બ્રહ્મવિષ્ણુમહેશ્વરાઃ ।

ભવન્ત્યુપાસિતા નૂનં યસ્માદેતે તદાત્મકાઃ ।

અથવા તો

નાદબ્રહ્મ તદાનંદમદ્વિતીયમુપાસ્મહે ।

આમાં કેવલ નાદબ્રહ્મ-એટલે સંગીતની ઉપાસના કરવી એ ધ્યેય કહ્યું છે.

तस्य गीतस्य माहात्म्यं को प्रशंसितुमीशते ।

धर्मार्थकाममोक्षाणामिदमेवैकसाधनम् ॥

સંગીતનું યોગ્ય ધ્યેય આ ઉપલી લીટીમાં આપણને મળે છે. અને એ ઉપરથી આપણે જોઈ શકીએ છીએ કે સંગીત માણસને કયાં સુધી પહોંચાડી શકે છે.

ચિત્રકળા અને સંગીતનું આ ધ્યેય હોવાથી આપણા શાસ્ત્રકારોએ પણ પોતાના સંગીતશાસ્ત્રમાં ચિત્રકળાને યોગ્ય સ્થાન આપ્યું છે.

શાસ્ત્રકારોએ પ્રથમ જ સંગીતના સપ્ત સ્વરો સાથે સપ્ત રંગોને સરખાવ્યા છે. દરેક સ્વરને જુદા જુદા રંગ કહ્યા છે અને બધા શાસ્ત્રકારોમાં સપ્ત સ્વરોના રંગ વિષે એક માન્યતા છે.

જેમ કે :—

...स्वरो वर्णास्त्वमे क्रमात् ।

पद्माभः पिंजरः स्वर्णवर्णः कुंदप्रभोऽसितः ॥

पीतःकर्बुर इत्येषां..... ।

— સંગીતરતનાકર, સ્વરાધ્યાય.

પદ્મપત્રપ્રભઃ ષડ્જઃ ઋષભઃ શુક્લપિંજરઃ ।
 કનકાભસ્તુ ગાન્ધારો મધ્યમઃ કુન્દસંપ્રભઃ ॥
 પંચમસ્તુ ભવેત્ કૃષ્ણઃ પીતવર્ણસ્તુ ધૈવતઃ ।
 નિષાદઃ સર્વવર્ણાભિરિત્યેતે સ્વરવર્ણકાઃ ॥

— નારદીયશિક્ષા.

કમલાભઃ સ્વરઃષડ્જઃ ઋષભઃ પિંજરઃ સ્વરઃ ।
 હાટકાભસ્તુ ગાંધારઃ કુન્દામ્બો મધ્યમસ્વરઃ ॥
 પંચમસ્તુ સ્વરઃ શ્યામો ધૈવતઃ પીતવર્ણયુક્તઃ ।
 નિષાદઃ કર્બુરશ્ચેતિ સ્વરાણામ્ વર્ણનિર્ણયઃ ॥

— સંગીતપારિજીત.

સંગીતરત્નાકર, નારદીયશિક્ષા, અને સંગીતપારિજીત એ ત્રણે ગ્રંથોમાંથી ઉપરના શ્લોકો ટાંક્યા છે, જેમનો ભાવ લગભગ એક સરખો જ છે.

ઉપલા શ્લોકો ઉપરથી સમ સ્વરોના રંગો નીચે પ્રમાણે આવે છે.

૧. પડ્મ—લાલ કમળ જેવો
૨. ઋષભ—લીલાશ પડતો પીળો (પિંજર)
૩. ગાંધાર—પીળો (સોના જેવો)
૪. મધ્યમ—સફેદ (કુંદ પુષ્પનો રંગ)
૫. પંચમ—કાળો
૬. ધૈવત—પીળો

૭. નિષાદ—અધા રંગો મળીને થયેલો એટલે વિચિત્ર—અથવા તે કર્બુર—જાતજાતનાં ટપકાંવાળો.

આ પ્રમાણે સ્વરોના રંગ કહ્યા.

જેમ સાત રંગોમાં ત્રણ રંગો મુખ્ય છે અથવા તે એમ કહો કે ત્રણ રંગોથી સાત રંગ અને છે તેમ જ સાત સ્વરો ત્રણ વિભાગમાં આવેલા છે : ઉદાત્ત, અનુદાત્ત અને સ્વરિત.

ઉદાત્તે નિષાદગાંધારૌ અનુદાત્તઃ કૃષ્ણમધૈવતો ।

સ્વરિતઃ પ્રભવા હોતે ષડ્જમધ્યમપંચમાઃ ॥

—નારદીયશિક્ષા.

ઉદાત્ત વિભાગમાં નિષાદ, ગાંધાર; અનુદાત્તમાં ઋષભ, ધૈવત; સ્વરિતમાં પડ્મ, મધ્યમ, પંચમ.

આ પ્રમાણે ઉદાત્ત, અનુદાત્ત અને સ્વરિત એ ત્રણ વર્ગોમાં સાત સ્વરો કહ્યા છે. સાત સ્વરોની સાથે સપ્ત રંગો કેવી રીતે કહ્યા છે, તે શા આધાર ઉપર કહેવામાં આવ્યા હશે, તેનો વિચાર હવે કરવો ઘટે છે.

આપણે જોઈ શકીએ છીએ કે જ્યારે આપણે એકાંતમાં હોઈએ અને કોઈ પણ લાંબો અને મીઠો અવાજ સાંભળીએ ત્યારે આપણા ચિત્તના અનેક તરંગો લુપ્ત થઈ ચિત્ત એકાગ્ર થઈ જાય છે અને એક જ ભાવ ઉપર મન સ્થિર થાય છે. એ જ સ્વરના આધારે બાકીના છ સ્વરો એ જ એકાગ્ર મનથી આપણે ત્રણે સપ્તકમાં સાંભળીશું તો દરેક સ્વરની સાથે આપણું ચિત્ત ચોટી જશે, અને તે સ્વરનો સાચો આનંદ મેળવતું થઈ જશે. એ આનંદની કલ્પના ઉત્તમ સ્વરજ્ઞ મનુષ્ય જ કરી શકે છે. તેમ જ ચિત્રકળાઅભિજ્ઞ કંઈ પણ રેખા-ચિત્ર દોર્યા વગર કેવળ એકેક રંગથી જોઈતા ભાવની કલ્પના કરી શકે છે.

સ્વચ્છ ધોયેલા કપડાના સાત ટુકડાઓ સાતે રંગમાં રંગાવી તેને ક્રમવાર ગોઠવીએ તો જે પ્રકારનો આનંદ આવે છે, તે જ જાતનો આનંદ સુરીલા સમ સ્વરો સાંભળવાથી મળવો જોઈએ. સ્વચ્છ હૃદયરૂપી કપડા ઉપર સાતે સ્વરો પોતાના સુંદર રંગ એવી રીતે ચીતરે છે કે સાંભળનાર અગર ગાનારને તે તે રંગની ઝાંખી થયા વિના ન રહે.

પરંતુ કદાચ કેવળ આ વાત સામાન્ય વાચકોના ધ્યાનમાં આવવી થોડી મુશ્કેલ છે. તેના કરતાં એકાદ ઉત્તમ ગીત સાંભળીને જે ભાવ મનમાં પેદા થાય છે, અથવા તો ખીનની એકાદ સુંદર ગત સાંભળી જે અપૂર્વ આનંદ પેદા થાય છે તેની કલ્પના કરીએ. જેના કાન સંગીતને માટે ટેવાયેલા નથી તેને માટે એ વાત સમજવી બહુ અઘરી છે. ખીન ઉપર જે ગત વગાડવામાં આવે છે તે સાંભળી શ્રોતાઓના મનમાં અનેક જાતની લહરીઓ ઊઠે છે. ખીન વગાડનાર અનેક પ્રકારની રાગરાગિણીઓનો પરિચય કરાવી શ્રોતાઓને મુગ્ધ કરે છે. ગાયનાચાર્ય પોતાના મધુર કંઠ વડે અનેક જાતના રાગો સાંભળાવી પોતાને તથા ખીજઓને અનેક જાતના રસો ચખાડે છે. એમાં સાંભળનારની મનોભૂમિકા જેવી હોય તે પ્રમાણે તેનામાં રસની ઓછીવધતી અસર થાય એ ખરું, પરંતુ રાગ પોતાનો પ્રભાવ પાડ્યા વગર તો નથી જ રહેતો. એવા રાગને રંગ નથી એ કોણ કહી શકશે ? ખીનની ગત અથવા ગાયકનું ગાયન સાંભળી જાત-જાતનાં દશ્યો આંખની આગળ ખડાં થાય છે. અને તેથી જ આપણા શાસ્ત્રકારોએ રાગ અને રાગિણીઓનાં ધ્યાન નક્કી કર્યાં છે. ભૈરવરાગની મૂર્તિ શંકરની કલ્પેલી છે.

ગંગાધર: શશિકલાતિલકચ્છિનેત્ર:
સર્પેર્વિભૂષિતતમુર્ગજકૃત્તિવાસ: ।
માસ્વત્ત્રિશૂલકર ણ્ણ નૃમુણ્ડધારી
શુભ્રામ્બરો જયતિ ભૈરવ આદિરાગ: ॥

—સંગીત દર્પણ.

નેની જટામાંથી ગંગા વહે છે, કપાળ પર ચંદ્રકળાનું તિલક છે, સર્પો નેના શરીરને શાભાવે છે, નેનું શરીર હસ્તીચર્મથી ઢંકાયેલું છે, નેના હાથમાં તેજસ્વી ત્રિશૂળ છે, ગળામાં ખોપરીઓની માળા (નૃમુણ્ડની) વિરાળે છે, નેનાં વસ્ત્ર ધોળાં છે ઇત્યાદિ...એટલે અમુક એક જાતની સ્વરરચના સાંભળી ને ભાવ મનમાં પેદા થયો તેને જ આપણા શાસ્ત્રકારોએ ચિત્રમાં આલેખી કાયમ કર્યો. તેમ જ —

સ્ફાટિકરચિત્તપીઠે રમ્યકૈલાસશૃંગે
વિક્કચકમલપદ્મૈર્રચયન્તી મહેશમ્ ।
કરધૃતઘનવાદ્યા પીતવર્ણાયતાક્ષી
સુકવિભિરિયમુક્તા ભૈરવી ભૈરવસ્ત્રી ॥

—સંગીત દર્પણ.

ભૈરવી રાગ ભૈરવની સ્ત્રી કલ્પેલી છે એટલે તે પાર્વતી છે. અને તેઓ રમણીય કૈલાસ પર્વતના શિખર ઉપર સ્ફટિકમણિના આસન પર બિરાજી ખીલેલા કમળના ફૂલોથી મહાદેવની પૂજા કરે છે. હાથમાં ઘનવાદ્ય (મંજીરા) છે. તેનાં નેત્રો વિશાળ છે અને વર્ણુ પીળા છે. એવી ભૈરવી ભૈરવરાગની ભાર્યા છે.

આ તો ભૈરવ અને ભૈરવીનાં ધ્યાનો મેં પ્રાચીન ગ્રંથમાંથી અહીં ઉદ્ધૃત કર્યાં છે. પ્રાચીન ગ્રંથમાંનાં આ અને બીજા રાગનાં ધ્યાનો તે તે રાગ ગાતાં તેમના ધ્યાન પ્રમાણે તે આપણા ચક્ષુ આગળ બરાબર રમૂ થાય જ છે એમ નથી. કારણ ગ્રંથમાં આપેલા રાગોનું વર્ણન અને હાલનો પ્રચાર એમાં આસમાન-જમીનનો ફરક પડી ગયો છે. પણ એ વાતથી મૂળ વિવેચનને બાધ આવે છે એવું તો જરાયે નથી. હાલના રાગ સાંભળી, ગ્રંથમાં આપેલા ધ્યાન કરતાં બીજું દૃશ્ય આપણી આગળ ઊભું થાય એટલું જ. મુદ્દાની વાત એ છે કે સંગીતના રાગો પોતાની ભાવના જુદી જુદી રીતે વ્યક્ત કરે છે. આ ભાવોને ઊંડી રીતે જાણી, તેમને ચીતરવાની શક્તિ જે ગાયક અથવા ચિત્રકારમાં હશે તે જ હાલના રાગનાં સ્વરૂપો પોતાની કલમમાં અંકિત કરશે. ઈશ્વર ભારતમાં ગાયકચિત્રકારો પેદા કરે એમ આપણે ધૃષ્ટીએ.

આ તો સંગીત સાંભળી મનમાં જે ચિત્રો યાદ આવ્યાં અથવા તો બહારનાં દૃશ્ય અગર ઉત્તમ ચિત્રકારે દોરેલાં સુંદર ચિત્રો જોઈ જે સ્વર અગર રાગની કલ્પના મનમાં આવી તેનું વર્ણન. પણ યુરોપમાં એક પ્રોફેસર એસ્કાર રેનરે આ બાબતમાં ખાસ પ્રયોગ કર્યો, જેનું પરિણામ સેંકડે ૬૦ થી ૮૦ ટકા સુધી બરાબર નીવડ્યું. તેની હકીકત લંડનમાં નીકળતું એક ત્રૈમાસિક “The New Era” ‘ધી ન્યૂ એરા’ નામનું છે તેમાં આવેલી છે. પ્રસ્તુત પ્રોફેસર વિયેનામાં આવેલી એક સ્કૂલનો શિક્ષક છે. તેણે આ પ્રયોગ કરવાનો ઈ. સ. ૧૯૧૩ થી આરંભ કર્યો. છેવટે

તે બહુ જ અસરકારક નીવડ્યો. પ્રો. રેનર પોતે ઉત્તમ ચિત્રકાર તથા શિક્ષક છે. અવાજ અને રંગ એ બન્ને વચ્ચે ગાઢ સંબંધ હોવો જોઈએ એમ એનો ૧૯૧૩માં નિશ્ચય થયો અને તે દિશામાં એણે એકદમ પોતાના ૧૧થી ૧૨ વર્ષની ઉંમરના વિદ્યાર્થીઓની સહાય લઈ પ્રયોગો શરૂ કર્યા. મોઝાર્ટ, વેગ્નર, ગ્રેગ જેવા મોટા પાશ્ચાત્ય સંગીત-શાસ્ત્રીઓનાં ગાયનો પિયાનોમાં વગાડી તેમની અસર વિદ્યાર્થીઓ પર કેવી થાય છે તે જોવા ખાતર પોતાના બધા વિદ્યાર્થીઓને વર્ગમાં એકત્રિત કરી તેમને સંગીત સંભળાવ્યું. અને તે સાંભળી કયા કયા દેખાવ નજર આગળ ઊભા થાય છે તેને દોરવા માટે પોતાના વિદ્યાર્થીઓને કહ્યું. આ પ્રયોગમાં તેને ખૂબ સફળતા મળી. સેંકડે ઉપના જવાબ દીક મળ્યા. બાકી રહેલા ૨૫ વિદ્યાર્થીઓમાં એમ જોવામાં આવ્યું કે તેમનામાંથી ઘણાખરા વિદ્યાર્થીઓની સંગીત ગ્રહણ કરવાની શક્તિ જ ઓછી હતી.

એથી ઊલટો પ્રયોગ પણ એણે કરી જોયો. તે એ કે દરેક વિદ્યાર્થીઓ પાસે જાત જાતના સૃષ્ટિસૌંદર્યના દેખાવ અથવા તો બીજાં ચિત્રો મૂકી તેમને સંગીતનાં કયાં કયાં ગીતો યાદ આવે છે તેનો જવાબ માગ્યો. તેમાં પણ પહેલાં જેવું જ લગભગ પરિણામ આવ્યું. તેમાં મજા જોવાની એ હતી કે પાસ થયેલા જવાબમાં કવિની અથવા તો ગાયકની યા તો ચિત્રકારોની જે ભાવના જે જે ગાયનમાં અગર ચિત્રમાં રેડાઈ હતી તે તે ભાવના વિદ્યાર્થીઓના જવાબમાં ચોખ્ખી જોવામાં આવતી હતી. તે ઉપરથી એમ પણ જોવામાં આવ્યું કે ગાયક અગર ચિત્રકારની એકાદ

અપૂર્ણ કૃતિને પૂર્ણ કરી દેવી હોય તો તે પણ થઈ શકે, પરંતુ આની ચર્ચા હું વિશેષ અહીં કરતો નથી અને તેમ કરવાનો આ બેખનો ઉદ્દેશ પણ નથી. તાત્પર્ય એ કે સ્વર અને રંગનો સંબંધ ગાઢ છે, પરંતુ તે અવ્યક્ત અને મુગ્ધ છે. તેના કરતાં રાગ અને ચિત્રોનો સંબંધ સ્પષ્ટ છે. એકલા સ્વરોની અસર સામાન્ય ભોકો ઉપર એટલી ગંડી નથી પડતી જેટલી રાગની પડે છે. કારણ કે ભિન્ન ભિન્ન સ્વરોની રચના અથવા તો સંમેલન કે ઐક્યની અસર વિશેષ થાય છે એ પ્રસિદ્ધ છે. જેમ સાત રંગો એકલા જેટલી અસર કરે છે તેના કરતાં એક દોરેલું ચિત્ર પોતાની અસર વધારે સ્પષ્ટ કરે છે, કેમ કે તેમાં રંગોનું યથોચિત સંમેલન અથવા ઐક્ય થયું હોય છે. સ્વરની વાત એવી જ છે. સંગીતના સ્વરમાં એકતાનતાની શક્તિ હોય છે તેનું કારણ તે પોતે બીજા સ્વરોનું ઐક્યરૂપ હોય છે. Prof. Blessna કહે છે : A musical sound is a compound sound. અને ઐક્યમાં દૈવી શક્તિ વસે છે એમ તો સૌ કોઈ કહેશે. *इत्यलम्.**

* “સાબરમતી” પુસ્તક ૭ અંક રમાંથી.

વિદ્યાપીઠના સંગીતવિદ્યાલયનું ઉદ્ઘાટન

ભાષણ

આજે ગણેશચતુર્થીના શુભ દિવસે વિદ્યાપીઠના આશ્રય હેઠળ સંગીતવિદ્યાલય શરૂ થાય છે. ઘણા દિવસોથી હું જે વિચારો સેવ્યાં કરતો હતો તેને આજે મૂર્ત સ્વરૂપ મળે છે તે જોઈને મને આનંદ થાય છે. ગુજરાતમાં ૧૯૧૮ થી આવીને હું વસ્યો છું. તે દરમિયાન અલાર સુધી મેં જુદી જુદી જાતની સંગીતપ્રવૃત્તિઓ ઉપાડી હતી અને તેમાં મને આપના તરફથી યોગ્ય સહાનુભૂતિ તેમ જ પ્રત્યક્ષ મદદ મળી હતી. મારા કેટલાક ગુરુભાઈઓનો પણ તેમાં સાથ હતો જ. એ અધી પ્રવૃત્તિઓ સંગીતવિદ્યાલય માટે ભૂમિકા તૈયાર કરવા પૂરતી હતી. આજે તેના ઉપર થોડું ચણતર કરવાનો સમય આવી ગયો છે.

ગુજરાતીઓ વિશે કહેવાય છે કે તેમને સંગીતનો નાદ કંઈ અસર કરતો નથી. તેઓ કેવળ વેપાર જ જાણે. પણ મારા અઢાર વર્ષ દરમિયાન મને જે અનુભવો મળ્યા છે

તે જુદા પ્રકારના છે. સંગીતનાદ કોને નથી લુપ્ત કરતો ? એ નાદબ્રહ્મની અસર જેના ઉપર નથી થતી તે માણસ શેક્સપિયરના કહેવા પ્રમાણે સમાજપ્રોહી થવા યોગ્ય હોય અથવા તો ભર્તૃહરિ કહે છે તે પ્રમાણે—તે “ દ્વિપાદો મૃગાઃ સ્મૃતાઃ ” હોય. પરંતુ આપણા બધાના સહભાગ્યે આજે એ સ્થિતિ નથી. પચીસ વર્ષ પહેલાંના ઇતિહાસમાં હું પડવા માગતો નથી. પણ છેલ્લી પાંચ સદીમાં આખા ભારતવર્ષમાં વિદ્યા અને કળા વિષે જે જાગૃતિ થઈ છે તેમાં ગુજરાતીઓ પાછા પડ્યા નથી. હિન્દુસ્તાનના બીજા ભાગો પ્રમાણે આ પ્રાન્તમાં પણ સંગીત અને લલિતકળા વિષે યોગ્ય અભિરુચિ ઉત્પન્ન થઈ છે.

રાષ્ટ્રના ઉત્થાનમાં સંગીત ઘણો મોટો ભાગ ભજવી શકે છે. સંગીતાચાર્યો દેશની સ્થિતિ સમજી લે, અને પોતાના શ્રોતાઓને દેશભક્તિના રસમાં તરબોળ કરીને તેમનામાં ચૈતન્ય રેડે એ જરૂરનું છે. બંગલંગ સામેની મહાન ચળવળ વખતે “ વંદે માતરમ્ ” ગીતથી દેશમાં ખૂબ જાગૃતિ આવી હતી. “ ત્રિંશત્કોટિકંઠકલકલનિનાદકરાક્ષે ” — ત્રીસ કરોડ માણસનો અવાજ એકી સાથે થાય તો તેમાંથી અજબ શક્તિ પ્રગટ થાય. પણ આપણું નસીબ એવું છે કે આપણો અવાજ જ એક નથી થતો. એક અવાજમાં, એક લયમાં એક તાલમાં ગાવાનું આપણને આવડતું નથી. તેથી પારકા લોકો આપણી હાંસી કરે છે. હિન્દુસ્તાનનું સંગીત એટલે હારમોનિયમ વાજાનું સંગીત એમ કહીને વિદેશી લોકો આપણને ધૂતકારે છે. આજે જોઈએ તો ઘેર ઘેર હારમોનિયમ આવી ગયું છે. પણ એના સ્વરો કૃત્રિમ છે. એ સ્વરો

આપણા ભારતીય સંગીતનો યોગ્ય સાથ કરી નથી શકતા, એટલું જ નહિ પણ આપણી અભિરુચિને યગાડે છે, આપણા કાનને પણ ખોટી રીતે દોરે છે. હું અતિશયોકિત નથી કરતો. હારમોનિયમ સાથે હમેશાં ગાવાની જેમને ટેવ પડી છે તેમને તમે તંખૂરા ઉપર ગાવાનું કહો તો તમે તરત જ જાણશો કે તે કેવું અસૂરું ગાય છે. તેથી હારમોનિયમની સોબત એ ભયંકર વસ્તુ છે. પરંતુ આજકાલ ગાયકવર્ગનું ધ્યાન આ વસ્તુ તરફ જોટલું જવું જોઈએ તેટલું જતું નથી એ દુઃખદ વાત છે. ખીજાં વાજિત્રો વગાડવા કરતાં હારમોનિયમમાં વિશેષ સરળતા રહેલી છે. તેના સ્વર મેળવવા નથી પડતા, કારણ કે તેના સ્વરો કાયમના જ નક્કી કરેલા હોય છે. આજે તદ્દન શરૂઆતના વિદ્યાર્થીને શીખવવા માટે હારમોનિયમ જોટલું સગવડ ભરેલું વાદ્ય ખીજું નથી એ કબૂલ કરવું પડે છે. છતાં એ વાદ્યને પ્રાધાન્ય ન મળે એ વસ્તુ તરફ આ વિદ્યાલયમાં ધ્યાન આપવામાં આવશે.

(૪) ખીજી વસ્તુ આજકાલ સર્વત્ર જોવામાં આવે છે તે એ છે કે સંગીતના શિક્ષણમાં શિખવાડવામાં આવતાં ગીતો નીતિ કે ક્ષોકરુચિને યગાડનારાં હોય છે. એ ગીતો ઘણું કરીને અશ્લીલ શૃંગારવાળાં અને હીન ભાવનાવાળાં હોય છે. તેમાં વળી નાટકોએ ઠીક ઉમેરો કર્યો છે. આવાં ગીતોની મુખ્ય પ્રેરણા ઉત્તેજક શૃંગાર તરફ સહેજે હોય છે. અને તે સમાજને ભારે હાનિ પહોંચાડે છે. સંગીતના પાઠ્યક્રમમાં તો એવાં ગીતોનો અહિંકાર જ હોવો જોઈએ. તેને સ્થાને ઉચ્ચ અને ઉદાત્ત ભાવવાળાં તથા નીતિ અને ભક્તિપોષક ગીતોની ચૂંટણી થવી જોઈએ. આ વિદ્યાલયમાં આ વસ્તુ તરફ

ખાસ ધ્યાન અપાશે. ધાર્મિક ભાવની સાથે રાષ્ટ્રીય ભાવનાઓનું સંવર્ધન થાય એવાં ગીતોને પણ કૃત્રિક પુસ્તકોમાં સ્થાન અપાશે. “સા વિદ્યા યા વિમુક્તયે” વિદ્યા તે એ કે જે મેળવવાથી સર્વાંશે મુક્તિ થાય, એ વિદ્યાપીઠનો ધ્યાનમંત્ર છે. એ ધ્યાનમંત્રને અનુરૂપ કાર્યક્રમ આ સંગીતવિદ્યાલયમાં રાખવામાં આવશે.

(૫) સંગીતશિક્ષણ એટલે કેવળ ગળાની કસરત નથી અથવા તો હાથની તાલીમ નથી પરંતુ તેની સાથે સંસ્કારિતા અને ભાવપોષણ એ વસ્તુ જરૂરની છે. તે વગરનું સંગીત નકામું છે. આજે શાસ્ત્રીય કહેવાતું સંગીત શુષ્ક થઈ ગયું છે. શાસ્ત્રીયતા જો ભાવને મારી નાખતી હોય તો તે સાચી શાસ્ત્રીયતા જ નથી. અમારે ત્યાં શાસ્ત્રીયની સાથે ભાવવાહી સંગીતની ઉપાસના થશે.

(૬) બહુ પ્રાચીન કાળથી ગુજરાત અને કાઠિયાવાડમાં વૃન્દસંગીતની પ્રણાલી ચાલતી આવી છે. અને તેને અંગે હજારો રાસ અને ગરબાઓ ઠેકઠેકાણે ગવાય છે. આ લોકગીતોએ અમુક દરજ્જા સુધીનું સંગીત સાચવી રાખ્યું છે. પ્રાચીન પરંપરાગત ઢાળોમાં ગુજરાત કાઠિયાવાડના સામાજિક ઇતિહાસનું પણ દર્શન થાય છે. એ લોકગીતોએ જનતા ઉપર જાંડી અસર પાડેલી છે. તેનું સંશોધન અને સંગ્રહ કરી નવા સ્વરૂપમાં અને નવા નવા રાગોના ઢાળોમાં બેસાડી તેનો પ્રચાર કરવો જોઈએ. એ વસ્તુ ગ્રામસંગઠનના કામમાં પણ ઉપયોગી નીવડશે. હમણાં વિદ્યાપીઠની મુખ્ય પ્રવૃત્તિ ગ્રામસુધાર અને ગ્રામૈશ્વરની છે. તેને મદદ કરવા આવાં

લોકગીતોની ખિલવણી કરવી એ પણ સંગીત વિદ્યાલયનું એક કામ રહેશે.

(૭) વિદ્યાપીઠના આશ્રય હેઠળ આ સંગીત વિદ્યાલયનો ઉપક્રમ થાય છે. તેનો મુખ્ય ઉદ્દેશ સંસ્કારી સંગીતશિક્ષકો તૈયાર કરવાનો છે. એ શિક્ષકો કેવળ સાધારણ ગાયક જ નહિ હશે; પણ તેને ખીજું ઉપયોગી શિક્ષણ પણ મળેલું હશે. તેનો ઉપયોગ તેઓ સેવાના કામમાં કરશે એવી ઉમેદથી આ પ્રવૃત્તિ અમે આદરી છે. અહીં લીધેલા ભણતરનો ઉપયોગ પોતાની તથા સમાજની ઉન્નતિ સાધવામાં વિદ્યાર્થીઓ કરશે તેમાં આ પ્રવૃત્તિનું સાક્ષ્ય છે.

(૮) વિદ્યાપીઠ એ કેવળ પુસ્તકિયા વિદ્યા આપવાની સંસ્થા નથી. પ્રત્યક્ષ ઉદ્યોગ એ તેનું કેન્દ્ર છે. અને એ દષ્ટિએ અહીંની કળવણી ઉદ્યોગપ્રધાન રાખવાનો પ્રયત્ન છે. સંગીત એ વિદ્યા તથા કળા પણ છે. એટલે અહીં સ્વર અને રાગોનું પ્રત્યક્ષ જ્ઞાન અપાશે, વાજિંત્રો વગાડવાનું જ્ઞાન અપાશે, અને તેની સાથે વાદ્યો દુરસ્ત કરવાનું અને નવાં બનાવવાનું શિક્ષણ આપવાની વ્યવસ્થા કરવાની પણ અમારી યોજના છે. સંગીતશિક્ષણને અંગે હુન્નરઉદ્યોગ તરીકે આ વસ્તુ ખીલવવાનો અમારો વિચાર છે.

(૯) આ સંગીત વિદ્યાલયમાં મુખ્યત્વે કરીને બહાર-ગામના વિદ્યાર્થીઓ આવશે, જેમની વ્યવસ્થા વિદ્યાપીઠના છાત્રાલયમાં કરવામાં આવશે. બહેનો માટે અલગે અહીં સગવડ નથી પરંતુ સાબરમતી હરિજન આશ્રમમાં તેમને માટે રહેવા કરવાની સગવડ આપવામાં આવશે. અને સાંથી તેઓ રોજ અહીં ભણવા માટે આવશે. સંગીત વિદ્યાલયનો

સમય સાંજે ત્રણથી પાંચ રાખવામાં આવ્યો છે. એટલે સંગીત વિદ્યાલયના વિદ્યાર્થીઓ વિદ્યાપીઠમાં ચાલતા વિનય-મંદિરના બારથી ત્રણ સુધીના વર્ગોનો લાભ સહેજે લઈ શકશે.

(૧૦) થોડા જ દિવસ ઉપર અમદાવાદમાં ગાંધર્વ મહા-વિદ્યાલય કાઢવામાં આવ્યું છે. તેમાં તથા આ સંગીત વિદ્યાલયમાં કામ કરનારાઓ પણ મોટે ભાગે એકના એક છે; એટલે આ બે પ્રવૃત્તિઓ વિષે ગોટાળો ન થાય તે માટે થોડા ખુલાસો કરવાની જરૂર જોઈ છે. અમદાવાદના ગાંધર્વ મહા-વિદ્યાલયમાં અમારો પ્રવેશક અભ્યાસક્રમ છે અને તે ચાર વર્ષનો છે. બ્યાં એટલું જ શિક્ષણ અપાશે. ન્યારે આ સંગીત વિદ્યાલયમાં સંગીતવિશારદ સુધીનું — જેમાં પ્રવેશકનાં ચાર વર્ષ ઉપરાન્ત બીજાં બે વર્ષનો એટલે કુલ છ વર્ષનો અભ્યાસક્રમ છે તેનું — શિક્ષણ અપાશે. વળી અમદાવાદના ગાંધર્વ મહાવિદ્યાલયમાં છાત્રાલયની સગવડ નથી; એટલે તેનો લાભ મુખ્યત્વે કરીને અમદાવાદના શહેરીઓ જ લઈ શકશે; ન્યારે વિદ્યાપીઠમાં છાત્રાલયની સગવડ છે એટલે બહારના વિદ્યાર્થીઓ પણ તેમાં આવી શકશે. આ સંગીત વિદ્યાલયનો અભ્યાસક્રમ વધારે વર્ષનો એટલા જ માટે રાખ્યો છે કે સંસ્કારી અને શુદ્ધ શાસ્ત્રીય સંગીતનો પ્રચાર કરી શકે એવા સંગીતશિક્ષકો અહીં તૈયાર થઈ શકે.

(૧૧) અમદાવાદના ગાંધર્વ મહાવિદ્યાલયને આવકનું સાધન કેવળ વિદ્યાર્થીઓની ફી જ છે. એટલે તેના પ્રારંભિક ખર્ચ માટે અમદાવાદના દાતા સંજ્ઞનો ઉપર આધાર રાખ્યો છે. અને તેમની પાસેથી અમને મદદ મળશે જ એવી મારી

આશા છે. આ સંગીત વિદ્યાલયને હમણું વિદ્યાપીઠની મદદ મળવાની છે. પરંતુ મારી પોતાની અભિલાષા તો એ છે કે આ વિદ્યાલયનો બોજો વિદ્યાપીઠ ઉપર ન પડે. આપ સૌની સહાનુભૂતિ અને મદદ ઉપર મારી અભિલાષાની સિદ્ધિનો આધાર છે.

આ વિદ્યાલયની ઉદ્ઘાટનક્રિયા કરવાની મારી વિનંતીનો સ્વીકાર કરી લેડી તનુમતી ચીનુભાઈ તરફી લઈ અત્રે પધાર્યાં છે એ અમારા કાર્ય પ્રત્યેની તેમની સહાનુભૂતિનું એક દૃષ્ટાન્ત છે. અમારા કાર્યમાં જ્યારે જ્યારે તેમની પાસે અમે મદદની માગણી કરી છે ત્યારે ત્યારે તેમણે અમને સહર્પ મદદ કરીને પ્રોત્સાહિત કર્યા છે. આ પ્રસંગે તેમનો આભાર માનવાની તક લઉં છું.

અમને અમારા પૂજ્યપાદ ગુરુ પાસેથી જે કંઈ મળ્યું છે તે જનતાની સેવામાં અર્પણ કરી એ ગુરુ-ઋણ કંઈક પણ અંશે અમે ફેડી શકીએ એ નમ્ર ઉદ્દેશથી આ બે સંસ્થાઓ અમે કાઢી છે. તે દ્વારા જનતાની સેવા કરવાનું બળ આપી અમને ઋણમુક્ત કરવા પરમકૃપાળુ પ્રભુ પાસે અમે યાચના કરીએ છીએ.

ગાંધર્વ મહાવિદ્યાલયના કાર્ય વિષે સૂચનાઓ *

માન્યવર અધ્યક્ષ સાહેબ, બહેનો અને સભ્ય ગૃહસ્થો,

“ સંગીતની અધિક ઉત્તતિ સાધવા માટે ગાંધર્વ મહાવિદ્યાલયે શું કરવું જોઈએ” એ મારો આજનો વિષય છે. આ વિદ્યાલય ૧૯૦૧ના મે મહિનામાં લાહોરમાં સ્થપાયું ત્યારથી આર્ય સંગીતની સેવા અને તેનો ઉદ્ધાર કરવાને માટે આ સંસ્થા તરફથી શા શા પ્રયત્નો થયા છે તે આપ સૌને વિદિત છે. જે જે પ્રયત્નો વિદ્યાલયે કર્યા છે તે ઘણાખરા સફળ થયા છે એ નિઃસંદેહ છે. પણ હવે આગેદૂર વિચારવી જોઈશે. આજ પહેલાં જે પ્રયત્નો થઈ ચૂક્યા છે તેની દિશા જુદી હતી. હિંદુસ્તાનમાં દરેક શાસ્ત્ર અને દરેક કળાની ઉત્તતિ થવી જોઈએ એવો આજના વિદ્વાનોનો મત છે. અને તેથી જ અમણા શું પણ દશ ગણા જોરથી આપણે હવે આર્ય સંગીતની સેવા કરવાનો અવસર પ્રાપ્ત થયો છે. હવે

* ગાંધર્વ મહાવિદ્યાલયની સભા આગળ આપેલું બાષણ.

આપણે જે પ્રયત્નો કરીશું તેની દિશા માત્ર જુદી હશે. જૂના પ્રયત્નો કેવળ લોકોમાં સંગીતની અભિરુચિ પેદા કરવાના હતા. ત્યારે હવે અભિરુચિની સાથે સંગીતનું શાસ્ત્રીય શિક્ષણ આપવા તરફ વધુ લક્ષ આપવું જોઈશે. સંગીતની સાથે અક્ષરજ્ઞાન, શારીરિક શિક્ષણ, નૈતિક શિક્ષણ, માતૃભાષા અને ખીજી ભાષાઓનું જ્ઞાન તથા ચિત્રકળા અને શિલ્પકળાનું શિક્ષણ પણ વિદ્યાલયના શિક્ષણક્રમમાં ઉમેરવાં પડશે. આ બધા વિષયો ઉપર આજ દિવસ સુધી વિદ્યાલયે કાંઈ ધ્યાન નથી આપ્યું એમ કહેવાની મારી મતલબ નથી, પરંતુ જે કાંઈ પ્રયત્નો તે દિશામાં કરવામાં આવ્યા છે તેથી વધારે ખીજા પણ થવા જોઈશે. આમ કરવાથી જે અતિ આવશ્યક એવો અધિક બોજો આપણા ઉપર આવશે તેનો આપણે ઝરોઝર ખ્યાલ રાખવો પડશે. આ ભાર એટલો વિસ્તૃત છે કે તે પાર ઉતારવા માટે એક સંઘ સ્થાપિત કરી તે સંઘ દ્વારા કામ કરવું જોઈશે. આજકાલ હિંદુસ્તાનમાં અનેક સંસ્થાઓ સ્થપાઈ છે. દરેક સંસ્થાના બંધારણમાં સંઘશક્તિને સ્થાન મળે છે, સંઘ દ્વારા કામ કરવાના નિયમો ઘડાય છે, પરંતુ સામાન્યતઃ આવી સંસ્થાઓમાં માત્ર એકાદ જ વ્યક્તિ કે બહુ ઓછી વ્યક્તિઓ એવી હોય છે કે જે સંસ્થાના કાર્યની મહત્તા સમજતી હોય. આવું આપણે ત્યાં ન થાય તેવો પ્રબંધ થવો જોઈએ. આપણા હિંદુસ્તાનમાં સંઘશક્તિ દ્વારા કામ કરવાના સંજોગો બહુ ઓછા છે, બિલકુલ નથી એમ કહેવામાં પણ કાંઈ વાંધો ન ગણાય, કારણ કે એવી સંસ્કૃતિ હિંદુસ્તાનમાં સેંકડો વર્ષોથી નથી. આને લીધે કાર્યમાં મુશ્કેલીઓ આવે છે. જેને જે કાંઈ

આવડે છે તે તેણે ખીજને શીખવવું જોઈએ એવો આજનો યુગમત છે. પરંતુ જ્યાં સુધી સંઘશક્તિનો ઉપયોગ નહિ થાય ત્યાં સુધી હિંદુસ્તાનનો આ પડતીની દશામાંથી આપણે ઉદ્ધાર નહિ કરી શકીએ. સંઘશક્તિ એ એક અદ્ભુત વસ્તુ છે. જે વાત અશક્ય લાગે છે તે તેનાથી શક્ય બને છે. પરંતુ સંઘ માત્ર અભંગ હોવો જોઈએ. હમણાં આપણા વિદ્યાલયે જે જે કાર્યો સંગીતની સેવાને લગતાં ઉપાડ્યાં છે તે બધાં આ હાલતમાં સંમિશ્રિત થઈ ગયેલ છે. એક વ્યક્તિનું આ કામ નથી રહ્યું કારણ કે એક માણસની કાર્યશક્તિ એક સમયમાં એક જ વસ્તુ પર કેન્દ્રિત થઈ શકે છે. વિદ્યાલયની વધતી જતી જવાબદારીઓને પહોંચી નથી શકાતું કારણ દ્રવ્યના અભાવથી વિદ્યાલયના નેતા તથા કાર્યકારી મંડળોની શક્તિ દ્રવ્યોપાર્જનમાં જ વપરાઈ જાય છે. શિક્ષણકાર્ય કરવાને માટે, સંગીતનું સંશોધન કરવાને માટે જે સમય મળવો જોઈએ તે સમય નહિ મળવાથી આપણે જેવી ઉન્નતિ ઇચ્છીએ છીએ તેવી નથી સધાતી. વિદ્યાલયની ઇમારતને માટે યા તેના ચાલુ ખર્ચને માટે તાણુ પડે કે તે જ વખતે ખીજું કામ છોડી દઈ દ્રવ્ય મેળવવા દોડવું પડે છે. આથી મને તો એક જ ઉપાય સૂઝે છે કે વિદ્યાલયની બાબતોમાં યોગ્ય ફેરફાર કરીને જે કામોની યોગ્ય વહેંચણી કરવામાં આવે તો આપણે ઉપર કહેલ જંજળોથી મુક્ત થઈ શકીએ. વિદ્યાલયને માટે દ્રવ્ય એકઠું કરવું એ કંઈ એક બે દિવસનું કામ નથી; એટલા માટે જે વિદ્યાલયના સદસ્યો આ કામમાં લાગ્યા હશે તેમની પાસે આપણે વિદ્યાલયના ખીજા કામોમાં સહાયતાની અપેક્ષા ન

રાખી શકીએ. અથવા શિક્ષણ અને સંશોધનના કામમાં જે મહાશયો લાગ્યા હોય તેમની પાસે દ્રવ્યની અપેક્ષા કરવી એ પણ ફીક નહિ. આ અર્ધી વાતો ધ્યાનમાં લેતાં વિદ્યાલય બાબતમાં ઘણા ફેરફાર કરવા આવશ્યક છે, એવું સિદ્ધ થાય છે. આ ફેરફાર કેવી રીતે કરવા જોઈએ તે આગળ કહીશ.

હવે વિદ્યાલયના શિક્ષણક્રમમાં શું શું ફેરફાર થવા જોઈએ તે તપાસીએ.

આપણે જે શિક્ષણ વિદ્યાર્થીઓને આપવું પડે છે તેને હમણાંની ગણતરીએ પૂરું શિક્ષણ આપણે ન કહી શકીએ. જૂના વખતમાં સંગીત બહુ ઉચ્ચ કોટીનું હતું એવી વાત આપણે ઘડી ઘડી કરીએ છીએ, પરંતુ તેવું શિક્ષણ આપણે ક્યાં આપીએ છીએ ! આપણા દેશ પ્રત્યેની ભાવનાઓ વિદ્યાર્થીઓના અંતઃકરણમાં આપણે જાગૃત કરી શકીએ છીએ ખરા ? જે સંગીતથી રાષ્ટ્રીય ભાવના પ્રગટ થાય એવું સંગીત આપણે વિદ્યાર્થીઓને શીખવવું જોઈએ. મહાયુદ્ધ પહેલાં આ વાત આપણી નજરમાં બહુ નહોતી આવતી. પણ હવે હિન્દુસ્તાન પલટાયું છે. પલટાતા યુગને અનુરૂપ આપણું સંગીત થવું જોઈએ. હવે જે માત્ર પુરાણા ખ્યાલ, હુમરી, ટપ્પાઓ પર આપણે ચાલીશું તો નહિ ચાલે. કાળ કાળની અભિરુચિમાં ફરક થતો જાય છે અને આ અભિરુચિનું દૃશ્ય દરેક શાસ્ત્ર અને કળામાં પ્રગટ થવું આવશ્યક છે. હિન્દુસ્તાનમાં જે હિલચાલ ચાલે છે તેનો આત્મા ક્યાં છે તે જાણીને તેનો પરિચય આપણે સંગીત દ્વારા વિદ્યાર્થીઓને કરાવવો જોઈએ. શાસ્ત્ર, કળા, કાવ્ય—વગેરેમાં જે ફરક પડતો જાય છે તેને સંગીતમાં પણ સ્થાન મળવું જોઈએ. જૂની અને ધરગથુ ચીજોથી હવે આપણી

તૃપ્તિ નહિ થાય. જૂનાં કાવ્યો, જૂનું સંગીત, જૂની ચિત્રકળા તથા શિલ્પકળા ઝિનઉપયોગી નથી. તેના પાયા ઉપર આપણે નવો ભાગ નિર્ભર છે. માત્ર તેનો ઉપયોગ તેની જરૂરિયાત કરતાં વધારે ન થવો જોઈએ. આધુનિક કવિઓનાં કાવ્યો લઈને તેનો સંગીત દ્વારા ફેલાવો થવો જોઈએ. લોકોની અભિરુચિ અનુસાર નવા નવા રાગો ઉત્પન્ન કરીને આપણા આર્ય સંગીતના વાડ્મયની વૃદ્ધિ કરવાનો પ્રયત્ન કરવો જોઈએ. હિન્દુસ્તાનમાં જે વિવિધ જાતો અને અનેક ભાષાઓ છે તેઓમાં જે વિશેષતાઓ રહેલી છે, તેઓના જે ખાસ ઢાળ હોય છે તેને આપણે લિપિબદ્ધ કરીને વિદ્યાર્થીઓને શીખવવા જોઈએ.

સંગીતકળાનું પ્રત્યક્ષ શિક્ષણ આપવાનો જેવો વિદ્યાલયે આજ દિવસ સુધી પ્રયત્ન કર્યો છે તેવો પ્રયત્ન હવે સંગીત-શાસ્ત્ર શીખવવા બાબતમાં થવો જોઈએ. વિદ્યાલય ઉપર આર્થિક જવાબદારી યા બોજ હોવાથી જેવી રીતે અગાઉ અનેક બાબતો શરૂ કરી અપૂર્ણ રહી ગઈ છે તેવી રીતે આ વાત પણ પૂર્ણ રીતે અમલમાં નહિ લાવી શકાય એવો મને ભય રહે છે; પણ એનો ઉકેલ મેં અગાઉ કહ્યો જ છે. વિદ્યાલયનો આર્થિક પ્રશ્ન એક સમિતિને સોંપવો જોઈએ અને બીજાં મંડળો દ્વારા સંગીતપ્રચારનું કાર્ય થવું જોઈએ. સંગીતની ઉન્નતિ સાધવા નીચેની બાબતોનો આપણે વિચાર કરી કાર્ય આગળ ધપાવવું જોઈએ.

૧. સંગીત વિષય પર માસિક પત્ર શરૂ કરવું જોઈએ.
૨. પરિપક્વ દ્વારા લંબેશાં લોકોમાં જાગૃતિ લાવવી જોઈએ.
૩. સંગીતના પુરાણ કાળના ગ્રન્થોનો ઉપયોગ આધુનિક સંગીતને માટે શક્ય તેટલો કરવો.

૪. સંગીતની શાસ્ત્રીય પરિભાષા મુકરર કરવી જોઈએ.
 ૫. સંગીતના વાદ્યમયની વૃદ્ધિનો પ્રયત્ન કરવો જોઈએ.
 ૬. સંગીતનું (આધુનિક) એક નવીન શાસ્ત્ર નિર્માણ કરવું.
 ૭. ઠેકઠેકાણે સંગીતના મફત વર્ગો શરૂ કરી તેમાં સંગીતનો પ્રચાર તથા વિદ્યાલયના કાર્યનો પ્રચાર કરવો.

૮. રાષ્ટ્રીય શિક્ષણના સવાલમાં સંગીતની યોજના કરવી.

૯. વિદ્યાલયના કૃમિક પુસ્તકોમાં સુધારા કરવા.

૧૦. આપણી પોતાની પાસે ગાયનની યીજીનો જોડકો સંગ્રહ હોય તે સંગીતની લિપિમાં લખવો.

૧૧. વૈદિક કાળથી આજ સુધી ભારત સંગીતનો જોડકો ઇતિહાસ મળી શકે તેટલો લખવો.

૧૨. પ્રાચીન સંગીતનો અભ્યાસ કરી તેના નિયમોનો લાભ આપણા સંગીતને માટે જો ઉચિત લાગે તો લેવો.

૧૩. વાદ્યોની કેવી રીતે સુધારણા કરવી એ બાબતમાં વિચારણા ને સંશોધન કરવા વિદ્વાનોનો એક સંઘ સ્થાપવો અને દેશી કારીગરોને ઉત્તેજન આપવું.

૧૪. ઉત્તમ અને સાધારણ એવી બે સંગીતની લેખન-પદ્ધતિઓ મુકરર કરવી.

૧૫. વખતોવખત સંગીતના જલસાઓ અને ઉત્સવો કરી તેમાં શ્રોતાઓને વિદ્યાલયના કાર્યની સમજણ આપવી.

૧૬. વિદ્યાલયના નિયમ અને ધ્યેયની વિરુદ્ધ વિદ્યાલયનો કોઈ પણ અધિકારી કે વિદ્યાર્થી પ્રચાર ન કરે. વિદ્યાલયની કાર્ય યા વ્યવસ્થા બાબતમાં મતભેદ હોય તો તે વખતે જે વ્યક્તિનો મતભેદ થયો હોય તેણે વિદ્યાલયના અધિકારી અથવા સલાહકારો સાથે વાતચીત કરી તેનો ખુલાસો કરી

ક્ષેત્રો. તેનું જો યોગ્ય પરિણામ ન આવે અગર સમાધાન ન થાય તો વિદ્યાલયની મેમ્બરશીપનું તે રાજીનામું આપી દે અને પોતાના મત પ્રમાણે પોતાનું કાર્ય કરે.

૧૭. ઓછામાં ઓછું મહિનામાં એક વખત તો સંગીત-શાસ્ત્ર ઉપર ચર્ચારૂપ વ્યાખ્યાન દ્વારા સંગીતનું મહત્ત્વ લોકોને સમજાવવું જોઈએ તથા તેનો પ્રયોગ કરવો જોઈએ.

૧૮. ગાંધર્વ મહાવિદ્યાલય દ્વારા એક સંગીત સંશોધક મંડળ સ્થાપવું જોઈએ.

૧૯. ગાંધર્વ મહાવિદ્યાલયના વિદ્યાર્થીઓને માતૃભાષાનું વિશેષ જ્ઞાન, અંગ્રેજી, સંસ્કૃત, હિન્દી તથા બીજી ભાષાઓનું સામાન્ય જ્ઞાન, શારીરિક શિક્ષણ તથા નૈતિક શિક્ષણ આપવાનો પ્રયત્ન કરવો જોઈએ. આ ઉપરાંત ચિત્રકળા તથા શિલ્પકળાનું પણ શિક્ષણ અવશ્ય આપવું જોઈએ. આ બધા વિષયો વિદ્યાલયના અભ્યાસક્રમમાં દાખલ કરવા જોઈએ.

ઉપર કહેલ બાબતો પર જો વિદ્યાલય તરફથી પ્રયાસો થાય તો મને આશા છે કે વિદ્યાલયનું કાર્ય વધારે વિસ્તારથી ચાલી શકશે, આર્ય સંગીતમાં નવજીવન પેદા થશે અને એનો પ્રકાશ સમસ્ત ભારતમાં જલદી ફેલાશે.

ગુજરાતમાં સંગીતનું પુનરુજ્જીવન

ખંડ ૩જો

ઐતિહાસિક લેખો

ગોપાળ નાયક

ગાયન ગાનારને આપણે સાધારણ રીતે ‘ગાયક’ કહીએ છીએ, અને વાજિત્ર વગાડનારને ‘વાદક’ કહીએ છીએ પરંતુ શાસ્ત્રકારોએ તેમાં અનેક પ્રકારો જણાવી દરેક પ્રકારના ગાયક વાદકને જુદાં જુદાં નામ આપ્યાં છે.

સાધારણ ગાયક અને શાસ્ત્ર પ્રમાણે ગાનાર ગવૈયા વચ્ચે ઘણો ફેર છે. પ્રાચીન કાળમાં ગવૈયાને ‘વાજોયકાર’ કહેતા. ઉત્તમ વાજોયકારનું લક્ષણ જે સંગીતરત્નાકરમાં આપેલું છે તે ઉપરથી જણાય છે કે વ્યાકરણશાસ્ત્રમાં કુશળ, કાશમાં, છંદમાં, ભાવવિભાવાદિમાં, શૃંગારાદિ રસોમાં, દેશસ્થિતિમાં, ભાષાઓમાં, વૈદકમાં, ગાયન વાદન, તથા નૃત્યમાં તથા દ્રુતાદિલયમાં જે કુશળ હોય તેને જ ઉત્તમ વાજોયકાર એ સંજ્ઞા લાગુ પડે.

એ તો એક આદર્શ ગાયકનું વર્ણન થયું. હાલમાં ખીજી બાબતોની જેમ આમાં પણ આવો સંપૂર્ણ વિદ્વાન માણસ વિરલ છે. તથાપિ ઉત્તમ વાજોયકારને બદલે ખીજો

એક વર્ગ પ્રાચીન કાળમાં હતો. તે વર્ગનું નામ ‘નાયક’ એવું હતું. હાલમાં એ ‘નાયક’ જ ગાયકના નામથી ઓળખાય છે.

નાયક એ પણ કાંઈ જેવો તેવો ગાયક નથી. એનામાં પણ બહુ ગુણો હોવાની આવશ્યકતા છે. જૂની અને નવી ઉભય સંગીતપદ્ધતિનું જેને સરસ અને સંપૂર્ણ જ્ઞાન હોય, ગાયન, વાદન તથા નર્તન એ ત્રણેના ઘણા ખારીક ભેદોનું જેને પૂર્ણ જ્ઞાન હોય, તેમ જ છંદ, પ્રયંધ વગેરે સરસ રીતે ગાઈ જાણે, તે ઉપરાંત વળી સારી રીતે શાખવી શકે તેને ‘નાયક’ એ નામ આપી શકાય.

આવા નાયક આપણા દેશમાં તેમ જ દક્ષિણમાં ઘણા થઈ ગયેલા છે. આજે એવા એકનું વૃત્તાંત લખવાની હિંમત કરું છું.

લગભગ છસો વર્ષ પૂર્વે દક્ષિણમાં જે ઉત્તમ પ્રસિદ્ધ ગાયકો થઈ ગયા તેમાં પંડિત ગોપાળ નાયકનું નામ આવે છે. એ પોતે ભારે વિદ્વાન હતા. ગાયનમાં તથા વાદનમાં એમની એટલી પ્રવીણતા હતી કે એમના જમાનામાં ભાગ્યે જ બીજો કોઈ એમની સાથે મુકાબલો કરી શકતો. નવા નવા રાગ તથા નવા નવા તાલની રચના કરવામાં પણ એ બહુ જ કુશળ હતા.

સંગીતરત્નાકર ઉપર પંડિત કલ્લીનાથ ટીકા લખેલી છે (શકે ૧૪૧૨ થી ૧૪૩૦), તેમાં ગોપાળ નાયકનો અને તેમના કામનો ઉલ્લેખ છે. ટીકામાં પંડિત કલ્લીનાથ કહે છે કે,

તથા હી ગોપાલનાયકેન ગીતદ્વાવિંશ ભાગાનામયુક્તે ગદ્યાત્મકે
 ભ્રમરાશ્વયે સ્વતિકમોદે રાગ કદમ્બે પ્રથમસિંહનદન તાલબદ્ધે માલવ
 શ્રીપદે પદતાલાવેવોદ્વાદ ધ્રુવયોર્યોજિતાવિતિ વ્યંગત્વમ્ ।

(સંગીતરત્નાકર પા. ૩૨૬)

તેમ જ પૃષ્ઠ ૪૩૩ પર નીચે પ્રમાણે ઉલ્લેખ છે.

કુડુક્ક તાલસ્તુ ગોપાલ નાયકેન રાગ કદમ્બે રેવગુપ્તવદપ્રયુક્ત
 તત્રસ્થિતો લઘુશ્વતુર્લઘ્વક્ષરોચ્ચારમિતો દ્રશ્યતે ।

ઉપરના ઉતારાએ પરથી સમજી શકાશે કે પં. ગોપાળ
 નાયક સામાન્ય ગાયક અગર વાદક ન હતા. રાગ
 કદમ્બ એ એક પ્રચલિત પ્રકાર છે. જેમ આપણે હાલમાં
 ધ્રુપદ, ખ્યાલ વગેરે ગાયનોના પ્રકાર ગાઈએ છીએ તેવો જ
 આ પણ એક પ્રકાર છે. અને એ પ્રકાર નવો જ રચેલો
 છે. તેમાં ગોપાલ નાયકે પોતાની શુદ્ધિ વાપરીને યોગ્ય ફેરફાર
 કરેલો છે.

પંડિત ગોપાળ નાયક દિલ્હીના આદશાહ અલાઉદ્દીન
 ખીલજીના સમયમાં થઈ ગયા એવું અનુમાન થઈ શકે છે.
 અલાઉદ્દીનના સેનાપતિ મલિક કાકુરે ઈ. સ. ૧૩૧૦માં
 દક્ષિણ હિંદુસ્તાન પર ચઢાઈ કરી હતી. દિલ્હી પાછા જતાં
 તે પોતાની સેના સાથે ઘણા દક્ષિણી ગાયક તથા વાદકને
 લઈ ગયો હતો. તે ગાયક વાદકો ત્યાં કાયમને માટે
 રહી ગયા.

રાજા સર સુરેન્દ્ર મોહન ટાગોર પોતાના Universal
 History of Music નામના ગ્રંથમાં આ જ વાત લખે છે:

When Deccan was invaded by Allauddin in 1294, and the conquest of the Southern India was completed in 1310 by his Moghal general Malik Kaffur, music was in such a flourishing condition that all the musicians and their Hindu preceptors were taken with the armies and settled in the North.

દિલ્લી ગયા પછી ગોપાળ નાયક અલાઉદ્દીનના દરબારમાં પોતાની ગાયનકળાની નિપુણતા માટે વખણાતો તેનું વર્ણન તે જ ગ્રંથમાં રાજસાહેબે નીચે પ્રમાણે કરેલું છે:

It is said that a celebrated Persian poet and musician, Amir Khushru, came to India during the rule of Allauddin and defeated in the contest the musician of the South, Nayak Gopal, who had come to Delhi with a view to challenge the musicians of the court.

ધ્રિરાતી ગવૈયાએ તેને હરાવ્યો કે ન હરાવ્યો એ પ્રશ્નમાં આપણે નથી ઊતરતા. જ્યારા જ્યારા સંગીતશાસ્ત્રીઓની સાથે મુકાબલો કરવા જોટલી તેની યોગ્યતા તો હતી જ. પણ આ અવતરણ અહીંયાં તો ગોપાળ નાયકના કાળ-નિર્ણયમાં ઉપયોગી થાય એટલા માટે જ લીધેલું છે. પં. કલ્પીનાથની ટીકામાં ગોપાળ નાયકના નામનો નિર્દેશ છે.

અને એ જ ગોપાળ નાયક અલાઉદ્દીનના દરબારમાં ગયેલો એ પણ અનુમાન થઈ શકે છે.

બીજી એક દંતકથા આપણને કહે છે કે અકબર બાદશાહ પાસે જે સારા સારા સંગીતપંડિત તથા ઉત્તમ ગાયકો હતા તેમાં એક ગોપાળ નાયક નામનો ગાયક હતો. એ દંતકથા મિ. ગ્લિસ્ટને એક નિબંધમાં લીધેલી છે. તે નીચે પ્રમાણે છે :

One of the magical effects produced by the singing of Gopal Nayak and the romantic termination to the career of this sage, it is said that he was condemned by Akbar to sing the Rag Deepak and being obliged to obey, repaired to the river Jamna, in which he plunged up to his neck. As he warbled the wild and magic notes, flame burst from his body and consumed him to ashes.

ઉપરના ક્ષેત્રમાં જે ગોપાળ નાયકની વાત છે તે પ્રથમના ગોપાળનાયક કરતાં જુદા હશે, એમ લાગે છે. પ્રસિદ્ધ ગાયક તાનસેન અકબરના વખતમાં હતો એ તો પ્રસિદ્ધ જ છે. અને ગોપાળ નાયક જે રાગિણી તથા સંગીતનો ભાગ અપૂર્ણ રાખીને મરી ગયો હતો તે સર્વ તાનસેને સંપૂર્ણ કર્યો એમ પણ કહેવાય છે. એ ઉપરથી હું અનુમાન કરું છું કે અલાઉદ્દીનના વખતનો ગોપાળ નાયક

જુદો હતો અને અકબરના વખતનો ગોપાળ નાયક પણ જુદો થયો હતો.

પરંતુ અલાઉદ્દીનના વખતના ગોપાળ નાયકને જોટલો સખળ ઐતિહાસિક પુરાવો મળે છે તેટલો સખળ પુરાવો બીજાને મળતો નથી. એ બીજાને તો કેવળ દંતકથાનું જ પ્રમાણ છે. અસ્તુ.

સંગીતકલાધરમાં અમીર ખુશરુ અને ગોપાળનાયક વિષે થોડું લખેલું મળી આવે છે. તેમાંથી નીચેની મતલબ કાઢી શકાય : અમીર ખુશરુ હજરત સુલતાન મશાયય શેખ નિઝામુદ્દીન ઓલિયાના ચેલા હતા. પોતે પ્રથમ તુર્કસ્તાનના હતા. કોઈ પ્રસંગે હુન્નરકળા શીખવા માટે એ હિંદુસ્તાનમાં આવ્યા. અહીં કાળમાં તેમણે ગાયનવિદ્યા પ્રાપ્ત કરી લીધી. તે પોતાના ગુરુને તેમની આગળ ગાઈ બગ્ગવીને ખુશ કરતા અને જે કોઈ સારો ગુણી આવે તેની મુલાકાત લેતા અને ગાયનવિદ્યાની ચર્ચા કરી આનંદમાં રહેતા. તે અરસામાં નાયક ગોપાળ દરબારમાં આવી ચડ્યા. તેમણે એવું સુંદર ગાઈ સંભળાવ્યું કે બીજા બધા ગવૈયાઓ કરતાં તેમણે વધારે વાહવાહ લીધી. બાદશાહે જાહેર કર્યું કે મારા દરબારમાંથી કોઈ નાયક ગોપાળને પાછો પાડીને દરબારની લાજ રાખે તેને ધનામં આપવામાં આવશે; તે ઉપરથી અમીર ખુશરુએ તિરાણાના નવા બોલ રચી અદ્ભુત ગાયન ગાઈ સંભળાવ્યું. ગોપાળ નાયક પોતે પણ એથી પ્રસન્ન થઈ ગયા. ત્યારથી તિરાણા ગાવાની પ્રથા ચાલુ થઈ. બીજા ઉપરથી સિતારનું વાજિંત્ર પણ તેમણે શોધેલું કહેવાય છે.

હાલમાં ગાયક શ્રોત્રા જે ધ્રુપદ તરીકે ગાય છે તે ગોપાળ નાયકે રચેલું હોવું જોઈએ. કેમ કે સંગીત રતનાકરમાં પ્રબંધની વ્યાખ્યા કરતાં લખેલું છે કે તેમાં ચાર ધાતુ છે : ઉદ્રાહ, મેલાપક, ધ્રુવ અને આભોગ. જૂના કાળમાં પ્રબંધનું ગાયન હતું. આગળ ઉપર એમાંથી બે ધાતુ-આભોગ અને મેલાપક-નીકળી ગયા; બાકીના બે એટલે ધ્રુવ અને ઉદ્રાહ રહ્યા. ગોપાળ નાયકના ‘ગીત દ્વાવિંશ ભાગ’ નામના ગ્રંથમાં એનું વર્ણન છે એમ કલ્લીનાથ લખે છે.

આ રીતે ગોપાળ નાયક સંગીતક્ષેત્રમાં એક નવી જ પ્રતિભા પાડી પોતાનું નામ અમર કરતા ગયા.*

*વિનિમય હસ્તલિખિત માસિક વર્ષ ૧ અંક ૪માંથી.

નાયક ઐશ્વર્ય આવરા

પ્રાચીન શાસ્ત્રકારોએ ગાયકોના જે જુદા જુદા વગ પાડ્યા છે, તેમાં 'નાયક' કરીને એક વર્ગ છે. નાયક એ પદવી, સંગીતની જૂની અને નવી એમ બંને પદ્ધતિનું જેમને પૂર્ણ જ્ઞાન હોય અને જેમને ગાયન, વાદન તથા નર્તન એ ત્રણેના ખારીક બેઠોનું પણ જ્ઞાન હોય, તેમ જ છંદ પ્રબંધ, વગેરે સરસ રીતે ગાવા ઉપરાંત સંગીતશિક્ષક તરીકેની જેમનામાં પૂર્ણ યોગ્યતા હોય, તેમને જ આપવામાં આવતી. પ્રાચીન કાળમાં આપણા ભરતખંડમાં અનેક સંગીતનાયકો થયા છે. તેમાંના ગોપાળ નાયક, નાયક બક્ષુ, નાયક ઐશ્વર્ય આવરા વગેરેનાં નામેા તેા હાલના ગાયકવર્ગમાં અત્યંત પ્રસિદ્ધ છે. તેમાંથી આ લેખમાં “નાયક ઐશ્વર્ય આવરા” સંબંધી હકીકત આપવા ધાર્યું છે.

નાયક ઐશ્વર્ય કચારે જન્મ્યા અને કચારે એમનું અવસાન થયું એ હજી ચોક્કસ નથી. જે કંઈ ઇતિહાસનાં લખાણ, દંતકથા તથા તેમનાં કાવ્યો ઉપરથી મળી આવ્યું છે તે અમે

આપવા ધાર્યું છે. ઐશુના પિતા ગુજરાતમાં ચાંપાનેરમાં રહેનાર એક સદ્ગૃહસ્થ નાગર બ્રાહ્મણ હતા. ઐશુનું મૂળ નામ વૈજનાથ હતું એમ કહેવામાં આવે છે. એમના કુટુંબ વિશે વધારે હકીકત હજી ઉપલબ્ધ થઈ નથી. તાનસેનનું નામ જેવી રીતે આખા ભરતખંડમાં પ્રસિદ્ધ છે તેટલું એમનું નામ ભરતખંડમાં પ્રસિદ્ધ નથી તેથી તેઓ તાનસેન કરતાં ઓછા વિદ્વાન હતા એમ તો નથી જ. તાનસેન ખૂબ પ્રસિદ્ધ થયો તેનું કારણ તે સમ્રાટ અકબરના દરબારમાં હતો એ એક હોય. તાનસેનના જીવનક્રમમાં જેટલો ફેરફાર થયો તેટલો ઐશુ બાવરાના જીવનમાં નથી થયો. ઐશુ તો એક બહુ જ સીધો માણસ હતો. એ સાચા હૃદયવાળો માણસ હતો. દયાનો તો જાણે સાગર હતો. પોતાના સંગીતમાં હંમેશાં એટલો બધો મગ્ન રહેતો કે આસપાસ શું ચાલી રહ્યું છે તેની એને ખબર પણ નહિ પડતી. તેથી તેને “બાવરા” કહેવામાં આવતો. આવી રીતે ઐશુને “બાવરા” એક ઉપપદ મળવાથી એ “ઐશુ બાવરા” નામે ઓળખાતો થયો. એણે સંગીતનું શિક્ષણ જ્વાલિયરમાં લીધું હતું એમ કહેવાય છે. તે વખતે જ્વાલિયર શહેર સંગીતશિક્ષણ માટે પ્રસિદ્ધ હતું. તે વખતના જ્વાલિયરના રાજા માનસિંગે (ઈ. સ. ૧૪૮૬-૧૫૧૬) જ્વાલિયરમાં એક સંગીતશાળા સ્થાપન કરી હતી, જેની કીર્તિ તે વખતે દૂર દૂરના પ્રદેશમાં પ્રસરેલી હતી. રાજા માનસિંગ સંગીતને અત્યંત આહતા હતા અને પોતા સંગીતશાસ્ત્ર તથા કળા એ બંનેમાં બહુ જ કુશળ હતા. સંગીતમાં સર્વોત્તમ મનાતાં ધ્રુપદ નામક ગાયનોની રચના શોધી કાઢવાનું માન એમને ઘટે છે. અને તે ગાયન

પ્રસિદ્ધ તથા લોકપ્રિય કરવાનો પ્રયત્ન પણ એમનો જ હતો એમ કહેવાય છે. રાજા માનસિંગ ન્યાં સુધી જીવતા હતા ત્યાં સુધી, અને એમના પુત્ર વિક્રમાન્જિતના સમયમાં પણ એ શાળા સારી રીતે ચાલતી હતી. વિક્રમાન્જિતે ન્યારે પોતાનું રાજ્ય ગુમાવ્યું ત્યારે એ શાળા લુપ્ત થઈ હશે. ઐઞુ આવરા એ જ શાળામાં વિદ્યાર્થી અને અધ્યાપક હતો. અકબરના સમયના અબુલફઝલ નામક ઇતિહાસકારે પોતાની “આઈન-ઈ-અકબરી”માં “ઐઞુ” રાજા માનસિંગ પાસે હતો એમ કહ્યું છે. એટલું જ નહિ પણ ‘ધ્રુપદ’ ગાયનની પ્રથા શરૂ કરવામાં ઐઞુનો હાથ હતો એમ પણ લખ્યું છે; જેમ કે—

“ When (Raja) Mansing (Tonwar) ruled as Raja of Gwalior, with the assistance of Nayak Bakshu, Bacchu (Baiju ?) and Bhanu, who were the most distinguished musicians of their day, he introduced a popular style of melody (Dhrupad) which was approved even by the most refined taste.”

એ ઉપરથી ઐઞુના સમકાલીન નાયકો બક્ષુ અને ભાનુ પણ હતા એમ સમજાય છે. અને એ ત્રણેની મદદથી રાજા માનસિંગે ધ્રુપદનો પ્રચાર કર્યો હતો એમ જણાય છે. તેથી ઐઞુ ધ્રુપદ ગાયનમાં બહુ જ પ્રવીણ હોવા જોઈએ.

રાજા માનસિંગ પછી એના પુત્ર વિક્રમાન્જિતે ગ્વાલિયરમાં એ ત્રણ વર્ષ જ રાજ્ય કર્યું. પછી એ રાજ્ય દિલ્હીની બાદશાહી સલ્તનતમાં જોડાઈ ગયું ત્યારે આ ત્રણે સંગીત-

વિદ્વાનો ગ્વાલિયરથી નીકળ્યા. રાજા સર સુરેન્દ્રમોહન ટાગોર પોતાની “ Universal History of Music ” નામની ચોપડીમાં લખે છે કે,

“When Vikramjit lost his throne Bakshu went to the Raja of Kalingar” એટલે કે બક્ષુ કલિંગના રાજા પાસે ગયો. અને “ Shortly after he accepted a situation in the court of Sultan Bahadur (1526-1536) of Gujarat.” એટલે થોડા જ દિવસમાં ગુજરાતના સુલતાનના દરબારમાં એમને સ્થાન મળ્યું. રાજા ટાગોરે બક્ષુ સાથે ઐશુનું નામ એમાં નથી લખ્યું. પરંતુ આઈન-ઈ-અકબરીમાં “ Bakshu and Bacchu (Baiju) passed into the service of the Sultan Mohmad of Gujrat where the new style came into universal favour ” એવું લખ્યું છે. એટલે બક્ષુ અને ઐશુ અને ગુજરાતના સુલતાન મહમદ બહાદુરના દરબારમાં ગયા અને ત્યાં એ ધ્રુપદની નવી પદ્ધતિ સર્વત્ર લોકપ્રિય થઈ.

ગુજરાતમાં આવ્યા પહેલાં ઐશુ દિલ્હી ગયા હતા એમ જણાય છે. ઐશુ વૃન્દાવનના હરિદાસ સ્વામીના શિષ્ય હતા એમ “ નાદવિનોદ ” કારે લખેલું છે. નાદવિનોદકાર એમ પણ કહે છે કે,

“ इन महाराजके [हरिदास स्वामीके] आठ शिष्य थे: १. बैजु, २. गोपाललाल, ३. मदनराय, ४. रामदास, ५. दिवाकर पण्डित, ६. सोम पंडित, ७. तन्नामिश्र, ८. राजा सौकासेन.” આગળ

ચાલતાં એમ પણ કહ્યું છે કે એ આઠ શિષ્યો સારી રીતે તૈયાર થઈ જુદા જુદા પ્રાંતોમાં કીર્તિ સંપાદન કરવા માટે ગયા. “જૈનુ, ગોપાળલાલ, મદનરાય, રામદાસ દિલ્હી ગયા. દિવાકર પંડિત અને સોમ પંડિત પંજાબ ગયા. અને તન્નામિશ્ર (તાનસેન) રીવા સંસ્થાન ગયો.” આમાં દિલ્હીમાં જૈનુ, ગોપાળલાલ, રામદાસ એ ત્રણે નામે તો ખાસ યાદ રાખવા જોગ છે. ગોપાળલાલ એટલે જ ગોપાળ નાયક હોવા જોઈએ. તે આગળ ઉપર સમજાશે જ. રામદાસ એ પ્રસિદ્ધ ભક્ત કવિ સુરદાસના પિતા હતા. એમનું નામ સમ્રાટ અકબરના દરબારના ગવૈયાઓની યાદીમાં મળી આવે છે. નાદવિનોદકારની આ માહિતી જો બરાબર હોય (અને લગભગ બરાબર હશે જ એમ લાગે છે) તો તે સંગીતના ઇતિહાસ ઉપર એક પ્રકાશ પાડે છે.

અશ્વ વિષે વધારે હકીકત મળતી નથી. પરંતુ જૈનુ વિષે થોડી મળે છે. જૈનુ તો ગુજરાતમાં આવ્યા પછી સુલતાનને પ્રિય થઈ પડ્યો. તે વખતના હિંદુ રાજા કે મુસલમાન બાદશાહો ભોગમાં મસ્ત રહેતા, અને વિલાસ કરવામાં કાંઈ પણ બાકી રાખતા નહિ. તેથી તેમના દરબારમાં તો અનેક જાતના કળાવંતોને ખૂબ આશ્રય મળતો. પણ જૈનુ એ વિલાસમાં ન પડતો, કારણ કે એ તેનો સ્વભાવ નહોતો. એ તો એક ઈશ્વરપરાયણ ભક્ત હતો, એમ તેનાં જે ગાયનો કે ભજનો અનેક રાગરાગિણીઓમાં રચેલાં મળી આવે છે તે ઉપરથી લાગે છે. અને એ જે ધાર્મિકતા તેનામાં હતી તેની પરીક્ષા થવાનો પ્રસંગ પણ તેના ઉપર આવ્યો. અને તે દિવ્ય પ્રસંગમાંથી જૈનુ કેવી રીતે બહાર

પડ્યો એ નીચે લખેલા ઐતિહાસિક બનાવ ઉપરથી સમજી શકાશે.

મોગલ સમ્રાટ હુમાયુએ ત્યારે ગુજરાત ઉપર ચઢાઈ કરી ત્યારે ગુજરાતમાં સુલતાન બહાદુરશાહ રાજ્ય કરતો હતો. સુલતાનના તાબામાં માંકુનો કિલ્લો હતો તે ઘેરાઈ ગયો, જેમાં સુલતાન પોતે સપડાયો હતો. પરંતુ અકસ્માત કાંઈ મદદ મળવાથી પોતે બચી ગયો અને ત્યાંથી નાસી છૂટ્યો. હુમાયુએ તે કિલ્લો લઈ લીધો અને અંદરના માણસોની કતલ ચલાવવા માટે હુકમ કાઢ્યો. તે વખતે હુમાયુ બાદશાહે લાલ કપડાં પહેર્યાં હતાં અને કતલ કેવી રીતે ચાલતી હતી તે જોઈ રહ્યો હતો.

તે અરસામાં આપણો ચરિત્રનાયક ઐશ્વર્ય એ જ કતલમાં સપડાયો કેમ કે તે ત્યાં બહાદુરશાહ સાથે આવેલો. એક મોગલ સૈનિકે તેને પકડ્યો અને મારી નાંખવા માટે પોતાની તરવારની મૂઠ પર હાથ મૂક્યો. ઐશ્વર્યે કહ્યું, “ મને મારી નાંખવાથી તને શું મળશે ? નાહક શું કામ મને મારે છે ? જો મને બચાવશે તો મારા વજન જેટલું સોનું તને આપીશ. હું સુલતાન બહાદુરનો મિત્ર છું. મારી પાસે પૈસાની ખોટ નથી.” તે ઉપરથી મોગલ સૈનિકે તેની પાઘડી માથા ઉપરથી ઉતારી એના બંને હાથ પાઘડીથી બાંધ્યા અને ખૂણામાં બેસાડ્યો. દૈવયોગે એ અરસામાં એક રાજા જે હુમાયુ બાદશાહના રસાલામાં હતો અને ઐશ્વર્યને ઓળખતો હતો તે ત્યાંથી જતાં ઘોડા પરથી નીચે ડિતર્યો ને ઐશ્વર્યનો હાથ પકડી ચાલતો થયો. પેલા મોગલે તેની સામે ખૂબ તકરાર કરી

પરંતુ તે રાજા પાસે ઘણા માણસો હતા તેથી તેનું કાંઈ પણ ચાલ્યું નહિ. પરંતુ તે રાજા અને ઐઞુની પાછળ પાછળ ગયો. થોડા જ વખતમાં તેઓ બધા બાદશાહ હુમાયુ પાસે આવ્યા, પરંતુ હુમાયુ તે વખતે કુદ્દાવસ્થામાં હતો. તેની સામે જોવાની પણ કશીની તાકાત ન હતી. તેટલામાં પેલા સૈનિકે ફરિયાદ કરી કે આ માણસ (ઐઞુ તરફ હાથ બતાવી) મારો કેદી છે; પરંતુ આ હિંદુ રસાલદાર જોરજુલમથી તેને મારા હાથમાંથી પડાવી લઈ અત્રે લાવ્યો છે. ખુશાલ-બેગ ફરચી કે જેને આ લડાઈ અગાઉ સુલતાન બહાદુર પાસે મોકલવામાં આવ્યો હતો તેણે બહાદુરશાહના દરબારમાં ઐઞુ જે પદ ભોગવતો હતો તે જાતે જોયું હતું તેથી તેણે પાદશાહને કહ્યું, ‘ખાવિદ આ ગવૈયો ગવૈયાનો બાદશાહ છે.’ હુમાયુએ તેની તરફ કરડી નજરથી જોયું. પરંતુ પેલાએ ફરીથી કહ્યું કે ‘પાદશાહ સલામત! આખા હિંદુસ્તાનમાં આના જેવો ગવૈયો હયાતી ભોગવતો નથી.’ પાદશાહના ગુસ્સાનો અગ્નિ એકદમ શાંત થયો. તે જ વખતે હુમાયુએ ઐઞુને હુકમ કર્યો કે ‘ગાઓ.’ એટલું સાંભળતાં જ ઐઞુએ પોતાનું સંગીત ચલાવ્યું અને પાદશાહને તેમ જ તેમની પાસે જેટલા માણસો હતા તેમને પોતાના દિવ્ય ગાયનના ચમત્કાર વડે આકર્ષિત કર્યા. બધા લોક ચકિત થયા. બાદશાહનો મિજાજ બદલાઈ ગયો અને દયાનો દરિયો ઊછળવા લાગ્યો. હુમાયુએ પોતે લાલ કપડાં તરત જ ફેંકી દીધાં અને ઐઞુ ઉપર કૃપાનો વરસાદ વરસાવ્યો, તેને મોટું ધનામ આપ્યું. હુમાયુએ કહ્યું, ‘જો ઐઞુ, તારી મરજીમાં આવે તે તું માગ, તે હું તને આપીશ.’ ઐઞુએ અરજ કરી કે, ‘કતલ બંધ કરો.’

કતલ બંધ થઈ. તો પણ બાદશાહે કહ્યું, ‘હજી માગ.’ ત્યારે ઐશ્વર્યએ કહ્યું કે, ‘મારાં ધણાં સગાંવહાલાં કેદ થયાં છે તેઓનો છુટકારો માગું છું.’ હુમાયુએ પોતાનું ખાસ ભાથું (તીર રાખવાનું ખાનું) ઐશ્વર્યના કમરપટા પર બાંધ્યું અને એક ખાસ ઘોડો તેને આપ્યો. વળી પોતાના થોડા નોકરોને તેની સાથે મોકલ્યા અને તેમને કહ્યું કે, ‘ઐશ્વર્ય જેને કેદમાંથી છોડાવે તેને કાંઈએ પણ અટકાવવો નહિ.’ ઐશ્વર્યએ ધણાને છોડાવ્યા. કેટલાકે ત્યાં તકરાર કરી. પરંતુ હુમાયુએ કહ્યું કે ‘એ નજીવી વાત છે. કારણ કે જે આજે એણે મારી પાસેથી મારી સલ્તનત માગી હોત તો પણ તેની એ વાત હું કબૂલ રાખત.’ મિરાતે સિકંદરીના લેખકે આ હકીકત લખતાં જણાવ્યું છે કે ઉપલી હકીકત એણે પોતાના પિતા કે જેઓ હુમાયુના દરબારમાં નોકર હતા અને પ્રત્યક્ષ હુમાયુ સાથે હતા તેની પાસેથી સાંભળી છે.

ધીમે ધીમે ઐશ્વર્ય પાદશાહ હુમાયુ સાથે ઘણો જ નિકટ સંબંધ ધરાવતો થયો અને કેટલાક દિવસ હુમાયુ સાથે રહ્યો. પરંતુ તે પોતાના પહેલા માલિક સુલતાન બહાદુરને ભૂલી ગયો નહિ. થોડા જ સમયમાં ત્યાંથી નાસી સુલતાન બહાદુરની ખિદમતમાં જોડાયો. જ્યારે ઐશ્વર્ય પાછો સુલતાન બહાદુર પાસે આવ્યો અને મળ્યો ત્યારે સુલતાને એકદમ કહ્યું કે, ‘જે કાંઈ મેં ખોયું હતું તે બધું મને પાછું મળ્યું છે. એટલે કે ઐશ્વર્યને જેવાથી મારા દિલમાંથી બંધી દિલગીરી તથા ગુસ્સો ચાલ્યાં ગયાં છે. હવે મને બીજી કાંઈ પણ ઇચ્છા નથી. હું જે પરવરદિગાર પાસેથી ચાચતો હતો તે મને મળ્યું છે.’ એ પ્રમાણે સુલતાન બહાદુરશાહે ઐશ્વર્ય વિષે ઉર્ફારો કાઢ્યા હતા.

પરંપરા ધરાવનાર ખાનદાની ગવૈયાઓ પાસેથી પણ આવી જ હકીકત ઐશુ આવરા વિષે સાંભળવામાં આવે છે. ઉપલી હકીકતો ૪૦૦ વર્ષ પર લખેલી ‘મિરાતે સિકંદરી’ નામક ગુજરાતના ઇતિહાસ ઉપરથી લીધેલી છે અને તેને ગવૈયાઓમાં ચાલી આવેલી દંતકથાનો પણ ટેકો છે. માત્ર ઇતિહાસની ચોપડીઓમાં ઐશુના નામ વિષે જરાક ગોટાળો છે. મિં જરેટે (Mr. Jarrett) આઈન-ઈ-અકબરીનું ઇંગ્રેજી ભાષાંતર કર્યું છે તેમાં રાજા માનના મરણ પછી Nayak Bakshu and Mujhoo passed into the service of Sultan Mohamed of Gujarat આવું લખ્યું છે. એટલે કે ઐશુને બદલે મજહુ નામ મૂક્યું છે. (Pp. 257, vol. III). Mr. Francis Gladwinના ભાષાંતરમાં Mujhoo નામ દેખાય છે. ‘મિરાતે સિકંદરી’નું જે ગુજરાતી ભાષાંતર વર્નાક્યુલર સોસાયટી તરફથી બહાર પડ્યું છે તેમાં ઐશુને બદલે ‘મનજહુ’ નામ દેખાય છે. પરંતુ મિં બેલી પોતાની ‘History of Gujarat’ નામની ચોપડીમાં, કે જે “મિરાતે સિકંદરી”નું જ લગભગ ભાષાંતર છે તેમાં Bachhu જ નામ આપે છે. પણ નોટ્સમાં પોતે કહે છે કે, ‘that the name is variously spelt. But it seems to be either Bacchu or Chittu.’ પરંતુ ગાયકમંડળની પરંપરામાં જે વાત પ્રસિદ્ધ છે તે ઐશુ આવરાના નામથી જ પ્રસિદ્ધ છે. ‘સંગીતકલાધર’ નામક સંગીતગ્રંથમાં તેના કર્તા શ્રી. ડાહ્યાભાઈ શિવલાલે ઉપલી હકીકત ઐશુ આવરા એ નામથી જ આપી છે, માટે મારું અનુમાન પણ એવું જ છે કે માંડુની કતલમાં સપડાયેલો

નાયક ઐજુ ખાવરા જ હોવો જોઈએ. આઈન-ઈ-અકબરી અને મિરાતે સિકંદરીના અંગ્રેજી ભાષાંતરકારો, મુસલમાની ઇતિહાસકારો, વ્યક્તિનાં નામો લખવામાં ખરાબર ચોકસાઈ નથી રાખતા એવી ફરિયાદ કરે છે. પણ આ બધો ગોટાળો ઉચ્ચારણ કરતાં ન આવડવાથી થયો હોવો જોઈએ એમ મને લાગે છે. જેમ કે :

“But my experience justifies me in pronouncing that the Moghals have no idea of accurate translation and give that name to a mixture of gloss and text. They always pretend to write Sanskrit words in Arabic letters. That a man who knows the Hindus only from Persian books does not know the Hindus, and that the European, who follows the muddy rivulets of Musalman writers of India, instead of drinking from the pure fountain of Hindu learning, will be in a perpetual danger of misleading himself and others.”

(સર વિલિયમ જેન્સનાં રૂખાણો, પાનું ૪૨૨ વૉલ્યુમ ૧.)

ઐજુ વિષે બીજી પણ એક દાંતકથા પાસદ છે, પણ તેને ઐતિહાસિક ટેકો જરાયે મળતો નથી. નાયક ગોપાળ કરીને દક્ષિણના એક મોટાં સંગીત વિદ્વાન હતા. તેમની અને એમની વચ્ચે ભરીફાર્થ થઈ એમ કહેવાય છે.

પણ ગોપાળ નાયક તો બહુ જ પ્રાચીન, એટલે સુલતાન અલ્લાઉદ્દીન ખીલજી દિલ્હીના તખ્ત ઉપર હતો ત્યારે થઈ ગયેલા. કારણ કે અલ્લાઉદ્દીનના દરબારમાં અમીર ખુશરુ નામક એક પશ્ચિમ કવિ અને ગાયક હતો, તેની અને ગોપાળ વચ્ચે હરીદાઈ થઈ એમ કેટલાક કહે છે. ગોપાળ નાયક તો અલ્લાઉદ્દીનના જ સમયમાં (૧૨૯૫-૧૩૧૬) થયેલા હોવા જોઈએ. કારણ સંગીતરત્નાકર ઉપર પંડિત કલ્લીનાથની ટીકામાં તાલાધ્યાય તથા પ્રયંધાધ્યાયમાં ગોપાળ નાયકનું નામ આવે છે. અને કલ્લીનાથ વિજયનગરના રાજા દેવરાજને ત્યાં હતો. દેવરાજનો સમય વિજયનગરના ઇતિહાસ ઉપરથી ૧૪૧૮-૧૪૪૬ જણાય છે. એટલે કે ગોપાળ નાયકને ઉલ્લેખનાર પંડિત કલ્લીનાથની પહેલાં - એટલે અલ્લાઉદ્દીનના જ સમયમાં - ગોપાળ નાયકનો કાળ નિશ્ચિત આવે છે. અલ્લાઉદ્દીને ઈ. સ. ૧૨૯૫-૧૩૧૬ રાજ્ય કર્યું. તે જ અરસામાં ઐન્ગુ અને ગોપાળ નાયક વચ્ચે જે સંગીતની હરીદાઈ થઈ એમ કહેવામાં આવે છે તેને પૂરતો ઐતિહાસિક ટેકા નથી. કાં તો એને દંતકથા માનો કે કાં તો ગોપાળ નાયક બીજો હોવો જોઈએ.

ઐન્ગુ બાવરા પોતે ખૂબ સાદી રહેણીથી રહેતા હતા. એટલું જ નહિ પણ લગભગ સાધુ જેવો એમનો વેપ હતો. બહાદુરશાહના દરબારમાં જે ઐશ્વર્ય અને ભોગ મળતાં હતાં તેથી તે કંટાળી ગયા હોય એમ લાગે છે. ઐન્ગુએ ‘ઓકદેશા’ નામનો એક સંગીતગ્રંથ લખ્યો છે. તે હાલમાં મળતો નથી પરંતુ સર વિલિયમ જેન્સ પોતાના સંગીત ઉપરના લેખોમાં ઐન્ગુકૃત “સંગીત ઓકદેશા” ગ્રંથનો ઉલ્લેખ કરે છે. ઐન્ગુ

પોતે ઉત્તમ કવિ હતા. એમનાં બધાં કાવ્ય કે ભજનો હિંદી ભાષામાં છે. તે ઘણાંખરાં ઈશ્વરભક્તિનાં છે. ગાયનના સમ સ્વરો, મૂર્છના, અલંકાર, કુટતાવ વગેરેનો ઉલ્લેખ એમનાં રચેલાં ગાયનોમાં ઘણી વાર આવે છે. એમનાં ગાયનોમાંનાં પુષ્કળ ગાયનો કાલીમાતાની સ્તુતિનાં છે. કદાચિત્ ચાંપાનેરની કાલીમાતાને ઉદ્દેશીને કર્યાં હશે.

એમનાં ગાયનોના થોડાક નમૂના નીચે આપું છું.

વામન અવતારની કથા જેમાં છે તે ગાયન બહુ જ સુંદર છે, તે આ પ્રમાણે છે. અત્યારે એ રાગ ભુપાલી તેવરામાં ગવાય છે.

અપનો નિજ પદ દેત વલિ કો
દાન માંગત બાલ હો કો ||અપનો||

બટુ કપટ જબ સમજ કવિ કો
માંગે સો મત દે તો યવહિ રખવાકો ||અપનો||

ભુવ ત્રીન પદ કી માંગે વામન
હસ કે નૃપ બોલે ઓર લે ધન
ભયો ત્રિવિક્રમ, કિયો પદ ક્રમ,
એક મહિ પર, બિજે કો અંબર
બૈજુ કે પ્રભુ ત્રિજે કો શિર પર । ||અપનો||

નીચેનામાં કાલીમાતાનું વર્ણન આવે છે :

રાગ ભૈરવ—ચૌતાલ

જૈ કાલિ કલ્યાણી સ્વર્ગ ધારિણી ગિરિજા ।
ઘનશ્યામા ચંદી ચામુંડી હૃત્ર ધારિણી ।

જગજનની જ્વાલામુખી આદિજોત અનંતા ।
 દેવી અન્નપૂર્ણા આનંદી તરણતારિણી ।
 જોગિની જયરક્ષાકરની બિંદુવાસિની
 લલિત બહુચરા ભવની અસુરદલની મહિષાસુરમારણી
 હિમગિરિ હિંગલા—જરાની કાશ્મીરી શારદા
 કાયરુકા મારવ્યા તુલજા બૈજુ ભક્ત સુલ્લેખકારિણી

‘ઐશ્વર્ય ભક્ત’ શબ્દ ઉપરથી કદાચ ઐશ્વર્ય દેવીનો
 ઉપાસક હોવો જોઈએ એમ લાગે છે.

ઐશ્વર્યનાં ગાયનોમાં બહુ જ મીઠાશ હોય છે. એમનાં
 ઘણાંખરાં ગાયનો ધ્રુપદવાળાં છે. ધમાર, ચૌતાલ, ઝપતાલ,
 રૂપક વગેરે તાલોમાં એમનાં ખૂબ ગાયનો ‘સંગીતરાગકલ્પદ્રુમ’માં
 મળી આવે છે. સંગીતની ચીજોનો રાગકલ્પદ્રુમ એ એક
 સારો મોટો સંગ્રહ છે. પ્રાચીન ગવૈયાઓનાં પરંપરાથી
 ચાલી આવેલાં કેટલાંયે ભજનોનો સંગ્રહ એમાં થયો છે.
 ગ્રંથકર્તા કૃષ્ણાનંદ વ્યાસ પોતે સંગીતાચાર્ય હતા તેથી તે
 ગ્રંથ વિશ્વાસપાત્ર પણ છે. આ ગ્રંથમાં શ્રી હરિદાસ સ્વામી,
 તાનસેન, ઐશ્વર્ય આવરા, બાજ બહાદર, રૂપમતિ, ગોપાળ
 નાયક, સમ્રાટ અકબર, સદારંગ, અદારંગ, શેરીમિયાં,
 નિજમુદ્દીન ઓલિયા વગેરે પ્રસિદ્ધ વ્યક્તિઓનાં ગાયનો છે.
 તેથી સંગીતના ઇતિહાસ પર પ્રકાશ પાડવામાં એ ગ્રંથ
 મદદરૂપ થઈ શકે એમ છે. આ ગ્રંથમાં ઐશ્વર્ય આવરાનાં જે
 ઘણાં ગાયનો અપાયાં છે તે તપાસતાં તેમની અને ગોપાળ
 નાયક વચ્ચેની હરીફાઈ થઈ છે એમ લાગે છે. અલબત્ત,
 એ ગોપાળ નાયક પહેલા ગોપાળ નાયક કરતાં જુદો જ
 હોવો જોઈએ એ સિદ્ધ છે.

દંતકથા એવી છે કે ગોપાળ નાયકના મનમાં એક વખત અહંકાર ઉત્પન્ન થયો કે હું સંગીતનો બહુ જ મોટો હિસ્તાદ છું. તેથી તેઓ એક રાજા પાસે (તે રાજા કોઈ મુસલમાન હતો એમ કહેવાય છે) ગયા અને તેમને કહ્યું કે 'તમારા દરબારના ગવૈયાઓ સાથે મારે મુકાબલો કરવો છે.' ત્યારે રાજાએ હા પાડી. ગોપાળે કહ્યું કે, 'હું મેઘ રાગ ગાઈશ અને તે વડે હું હરણુને બોલાવીને તેના ગળામાં એક રુદ્રાક્ષમાળા નાખીશ. પછી તમારા દરબારના ગવૈયાઓ પોતાના ગાયનના પ્રભાવથી તે રુદ્રાક્ષમાળા તે હરણુ પાસેથી પાછી લાવે.' રાજાએ પોતાના ગવૈયાઓને ગોપાળનું કહ્યું સાંભળાવ્યું, પરંતુ તેઓ બધા તેમ કરવા અશક્ત હતા. પરંતુ તે જ વખતે ગવૈયાઓએ જૈનુ આવરાનું નામ લીધું અને કહ્યું કે, 'ફક્ત જૈનુ એ કામ કરવા સમર્થ છે. અમારામાંથી કોઈ પણ આવું ન કરી શકે, કેમ કે અમારો એટલો બધો અભ્યાસ નથી.' પછી રાજાએ જૈનુને બોલાવ્યા; જો કે તે આનાકાની કરતા હતા જ; પરંતુ બહુ જ આગ્રહ થવાથી પોતે રાજદરબારમાં ગયા. ત્યાં ગોપાળે પોતાના સુમધુર આલાપ અને ગાયનોથી બધાનું મન રંજન કર્યું. પછી એના ગાયનના પ્રભાવથી હરણો દરબારમાં આવ્યાં. ગોપાળે તે જ ક્ષણે એક હરણુના ગળામાં રુદ્રાક્ષમાળા પહેરાવી, અને જૈનુને કહ્યું કે, 'હવે તમે તે રુદ્રાક્ષમાળા હરણુ પાસેથી પાછી મંગાવો.' ત્યારે જૈનુએ પોતાનું સંગીત એવી રીતે શરૂ કર્યું કે તે સાંભળતાં જ બધા એકદમ સ્તબ્ધ થઈ ગયા અને તેમના તરફ ટક ટક જોવા લાગ્યા. આખો દરબાર સંગીતના ધ્વનિથી ગુંજી રહ્યો. એટલામાં પોતાના ૧૭૦

સાથી સાથે પેલું હરણુ આવ્યું અને પહેરેલી રુદ્રાક્ષમાળા ઐશ્વરીની આગળ મૂકી. બધાં હરણુ સંગીત સાંભળવા બિભાં રહ્યાં ત્યારે દરબારની દરેક વ્યક્તિએ ઐશ્વરીનો નયનચક્ર કયો. રાજા બહુ જ ખુશ થયો. ગોપાળ તો ઐશ્વરીને પગે લાગ્યો અને તેનો શિષ્ય થયો. એ જ વાત આગળના કાવ્યમાં આવે છે:-

ધનાશ્રી ચૌતાલ

નાદ બ્રહ્મ અપરંપાર કિનહૂ ન પાયો પાર સીંચત પંડિત કહાયો
ગીત સંગીત ગુણી જન્મ રજીયા હૈ નગ લાયો
સાત સપ્તક ગુપત, પ્રગટ ત્રીન સપ્તક ગોપાલ ગાયો બ્રહ્મા પદ
ઉચ્ચરાયો સારંગ વૌરાયો મોતિન માલ પરાયો ।
ગરવ ધર માર ચલો વાર ઉલટ ઠહરાયો ।
દેશ દેશ કે ગુણી સકલ સૃષ્ટિ મહામુનિ તેડ રચપચ ગયો

ભેદ નહિ પાયો

તબ હી વૈજુ આયો પાટન વિચલાયો જિન તે પાયો, તિન હિ લુકાયો
મૃગ બોલાયો ગરકો હાર ગોપાલ હિ દિવાયો ।

(સંગીતરાગકલ્પદ્રુમ પા. ૨૧૭-૧૮)

પ્રસિદ્ધ ગાયનસમ્રાટ તાનસેન પણ કવિ હતો અને તેણે
પણ પોતાની કવિતામાં ઐશ્વરીનો ઉલ્લેખ કર્યો છે તે આ
પ્રમાણે છે:-

સપ્ત પ્રગટ સપ્ત ગુપત નાયક ગોપાલ ધ્યાયો,
તાનસેન તાલો વૈજુ પાષાણ પિચલાયો ।

(રાગકલ્પદ્રુમ પા. ૬૮ કલકતાપ્રત)

બીજાં ગાયનોની પણ છેલ્લી લીટીએ પરથી ઐશ્વરીના
સમયમાં એક ગોપાળ નાયક હતો એમ સિદ્ધ થાય છે.

કહે बैजु बावरे सुनो हो गोपाल, यह विद्या अपरंपार, गुण चरचासो भरे
(રાગકંપદ્રુમ પા. ૬૮)

કહે बैजु बावरे सुनो हे मेरे गोपाल नायक हिरन बोलावे, याहन
पिघलावे तेरी लाख मेरो एक ।

ઐશુએ ‘રાગ સાગર’ નામની એક નવીન રચના કરી છે. ‘રાગ સાગર’ નામક ગાયનમાં બધા રાગોનાં નામેો તો હોય. તે ઉપરાંત તે રાગોનાં નામેોને એવી રીતે ગોઠવેલાં હોય કે તે મળીને બીજું એક સુંદર અર્થવાણું ભજન પણ થાય. વિસ્તારભય માટે હું તે ગાયન આપતો નથી. પણ આવા પ્રકારનાં ગાયનો ત્યારે જ બની શકે છે જ્યારે સંગીતનો જાંડો અભ્યાસ હોય. ઐશુનો અભ્યાસ એટલો બધો જાંડો હતો કે તેઓ એક વખત ભાડભૂંજની દુકાને બેઠા હતા અને બારીક અવાજે પોતાની ધૂન ચલાવતા હતા. એટલામાં તે દુકાનદારે ચણા ગરમ કરવાનું વાસણ કાઢી ચૂલા પર રાખ્યું. ઐશુનું ધ્યાન તેના તરફ વળ્યું, અને કહ્યું કે ચૂલો શું કામ સળગાવેો છેો? મારી પીઠ પર વાસણ રાખો અને ચણા ગરમ કરો. દીપકરણથી મારી પીઠ ગરમ થઈ છે. તમે તમારું કામ તેના ઉપર કરો. દુકાનદારે તેની પીઠને હાથ લગાડ્યો અને તરત જ આશ્ચર્યચકિત થયો. એ વાત આખરે તો છે માત્ર એક દંતકથા; પણ તે ઐશુનો અભ્યાસ કેટલો જાંડો હતો તેનું તો જરૂર ભાન કરાવે છે. આટલા વિવેચન પછી નાયક ઐશુ આવરાનું ચરિત્ર ટૂંકમાં આવી રીતે થાય છે:-

ઐશુ આવરા-ગુજરાતમાં ચાંપાનેરના રહેવાસી. જન્મ-સ્થળ અને કાળ અજ્ઞાત. શિક્ષણ ગ્વાલિયર સંગીત શાળામાં

(૧૪૦૬ થી ૧૫૧૮ દરમિયાન). બીજા ગુરુ ઇંદાવનવાસી હરદાસ સ્વામી. પછી દિલ્હીમાં અને ત્યાંથી નાયક બક્ષુ સાથે ગુજરાતમાં - બહાદુર શાહના દરબારમાં (૧૪૨૬-૧૫૩૬ દરમિયાન). માંડુની લડાઈમાં તે હાજર હતા (૧૫૩૫). માંડુની લડાઈ પછી થોડાક સમય સુધી હુમાયુ બાદશાહ સાથે, અને ફરી પાછા સુલતાન બહાદુર સાથે. પછીનું જીવન અજ્ઞાત. મુખ્યત્વે પોતાના નામથી અને સુમધુર ગીતોથી જ એ પ્રખ્યાત છે. ઇત્યલમ્

સંગીતસમ્રાટ તાનસેન*

સંગીતને પ્રાચીન મુનિઓએ પંચમ વેદ કહ્યો છે. આ વેદને સારી રીતે જાણનાર ઋષિઓએ એ વિદ્યાની બહુ જ પ્રશંસા કરી છે. એ વિદ્વાનોએ સંગીતવિદ્યાનું શાસ્ત્ર પણ બનાવ્યું. પ્રાચીન કાળમાં આ વિદ્યાની હાલત કેટલી ઉચ્ચ દર્શાવી હતી તે ઇતિહાસ પરથી સ્પષ્ટ માલૂમ પડે છે. મહારાજ વિક્રમાદિત્ય જેવા દીપક-આલાપી સમ્રાટ આ જ ભારતવર્ષમાં થઈ ગયા. આજ સુધી સંગીતમાં ઘણા ઉસ્તાદો થઈ ગયા પરંતુ જેનું નામ સૌ કોઈના મોઢા પર હમેશ રહેલું છે એવો એક જ છે. એનું નામ તાનસેન.

તાનસેનનો જન્મ ક્યારે થયો એ વિષે ચોક્કસ ખબર પડતી નથી. પણ એમ મનાય છે કે એનો જન્મ ગ્વાલિયરની નજીકના એક વેહટ નામના નાના ગામમાં થયો. કોઈ એમ કહે છે કે તાનસેન જાતે ગૌડ બ્રાહ્મણ હતો. બીજા કોંકો

* ગુજરાત સાહિત્ય સભા તથા રાષ્ટ્રીય સંગીત મંડળના આશ્રય નીચે અપાયેલું ભાષણ.

કહે છે કે એ કાન્યકુબ્જ બ્રાહ્મણ હતો. તાનસેનના પિતાશ્રીનું નામ મકરંદ પાંડયે. મકરંદ પાંડયે સંગીતમાં બહુ જ રસ લેતા તથા હરિકીર્તન પણ કરતા. બીજા એક અનુમાન ઉપરથી માનવામાં આવે છે કે તાનસેનનો જન્મ ઈ. સ. ૧૫૩૦ ચાને સંવત ૧૫૮૬ માં થયો. એ અનુમાનને ઐતિહાસિક ટેકો મળવો મુશ્કેલ લાગે છે.

“મિશ્રઅંધુવિનોદ” નામની હિંદી ભાષાના ઇતિહાસની ચોપડીમાં તાનસેનનું નામ ત્રિક્ષોચન મિશ્ર એવું લખ્યું છે, અને એના પિતાશ્રી તે વખતના ગ્વાલિયરના મહારાજાશ્રી રામનિરંજનના દરબારમાં હતા, અને એ જ મહારાજાશ્રીએ ત્રિક્ષોચનજીને “તાનસેન”ની ઉપાધિ આપી. તે સમયથી ત્રિક્ષોચનજી તાનસેન થઈ ગયા.

ઉપર જે બે વાતો કહેવામાં આવી તે ઉપરથી તાનસેન જાતે બ્રાહ્મણ હતો અને એ ગ્વાલિયરનો જ રહીશ હતો એટલું સદ્ધ થાય છે. એના પિતાશ્રીનું વતન ‘એક ક્ષણકૂક્ષોના બગીચા’ હતું. તાનસેનના મંઅંધમાં એક વાત ચાલી આવી છે તે એ કે એના પિતાશ્રી મકરંદ પાંડયે એને એક મુસલમાન સાધુ મહમદ ઘૌસની ગોદમાં અર્પણ કરી તીર્થયાત્રા કરવા ચાલ્યા ગયા; કારણકે મકરંદ પાંડયેની પૂર્વસંતતિ અલ્પાયુષી નીકળી હતી તેથી તે વખતની માન્યતા પ્રમાણે પોતાના પુત્રને મહમદ ઘૌસ સાહેબની કૃપાછત્રમાં રાખ્યો. હમણાં પણ કોઈ કોઈ ઠેકાણે આ રિવાજ છે. પોતાનું સંતાન બચે નહિ ત્યારે એવો કંઈ ઉપાય બોળે. એવું જ તાનસેનની બાળ્યતમાં બન્યું. મહમદ ઘૌસે આ બાળકની સારી રીતે સારવાર કરી તેનું ભરણપોષણ કર્યું.

તાનસેનનો કંઠ પહોંચેથી જ સારો હતો. બધાને એનો અવાજ મીઠો લાગતો. જે જે લોકો એને સાંભળતા તે તે એના ઉપર મુગ્ધ થઈ જતા. તાનસેનમાં એક અસાધારણ એવી શક્તિ હતી કે જ્યારે એ પોતે ગાતો ત્યારે ઘીના દીવાઓ સ્વયં પ્રજ્વલિત થઈ જતા હતા અને જંગલમાં ભ્રમણ કરનાર પશુ પણ એના ધ્વનિથી મુગ્ધ થઈ સંગીત સાંભળતાં હતાં. આ તો એક દંતકથા છે પરંતુ એ ઉપરથી તાનસેનનો સુરેલ ધ્વનિ એનાં પ્રેમ અને ભક્તિનો અવશ્ય પરિચય કરાવે છે.

ખીજ એક કથા તાનસેન વિષે કહેવામાં આવે છે કે તાનસેન દેવીના મોટો ભક્ત અને ઉપાસક હતો. દેવીની પૂજાઅર્ચા કર્યા વગર કંઈ પણ ખીજું કરવું એને જરાયે ગમતું નહિ. એક સમયે એટલા બધા જોરથી વરસાદ પડ્યો કે લગભગ આખા શહેરમાં પાણી પાણી થઈ ગયું અને નદીમાં બહુ જ મોટું પૂર આવવાથી લગભગ બધું શહેર તણાઈ ગયું, તથાપિ તાનસેને પોતાનો નિશ્ચય ન છોડ્યો. એવા કદાચ સંજોગોમાં તાનસેન નદી પાર કરી દેવીના મંદિરમાં ગયો. તરત જ આ ભક્તિનું ફળ તાનસેનને મળ્યું. દેવી એના ઉપર પ્રસન્ન થયાં અને સંગીતવિદ્યાનું વરદાન એને આપ્યું; અને “મથુરાં પાસે આવેલા વૃન્દાવનના શ્રી. હરિદાસ સ્વામીનો પહેલો શિષ્ય થા; પછી મહમદ ઘૌસ સાહેબ પાસે પાછો આવજો” એવા પ્રદારનો દેવીનો આદેશ તાનસેનને મળ્યો. તાનસેન દેવીના આદેશ પ્રમાણે મથુરાં વૃન્દાવન ચાલ્યો ગયો અને થોડાં વર્ષ શ્રી. હરિદાસ સ્વામી

પાસે રહી તેણે એમની પાસે સંગીતવિદ્યાનું ઠીક ઠીક અધ્યયન કર્યું.

નાદવિનોદ નામક સંગીતગ્રંથમાં શ્રી. હરિદાસ સ્વામીના જે આઠ શિષ્યો હતા તેમનાં નામો આપ્યાં છે. ત્યાં એવું લખ્યું છે કે “इन महाराजके आठ शिष्य थे: १. बैजू, २. गोपाळलाल, ३. मदनराय, ४. रामदास, ५. दिवाकर पंडित, ६. सोमपंडित, ७. तन्नामिश्र (तानसेन), ८. राजा सौकासेन.” આ શિષ્યોના સંબંધમાં એ જ ગ્રંથમાં એવું લખેલું છે કે “ये सब शिष्य विद्यार्जनके बाद अलग अलग प्रान्तोमें संगीत प्रचारार्थ गये और वहां उन्होंने बड़ा नाम पाया। बैजू, गोपाळलाल, मदनराय दिल्ली चल गये; दिवाकर पंडित और सोमनाथ पंडित पंजाब गये और तन्नामिश्रजी रीवा संस्थानमें गये।” આ પ્રમાણે નાદવિનોદમાં હકીકત છે.

ઉપર જણાવ્યું છે કે હરિદાસ સ્વામીના આઠ શિષ્યો હતા. તેમાંનો તન્નામિશ્ર (તાનસેન) રીવા ગયો. એવો પણ એક આધાર મળી આવે છે કે તાનસેન સુપ્રસિદ્ધ શેરખાનના પુત્ર દૌલતખાનની પાસે પહેલાં ગયો. ત્યાં કેટલાક દિવસ રહી દૌલતખાનના સત્કારાર્થે એણે ઘણી કવિતાઓ પણ લખી. દૌલતખાનના અવસાન પછી તાનસેન રીવા ચાલ્યો ગયો. તે સમયમાં રીવામાં રાજા રામચંદ્ર રાજ્ય કરતો હતો. તાનસેન ન્યારે દરબારમાં પહોંચ્યો ત્યારે તેનું ગાયન સાંભળીને રાજા રામચંદ્ર પ્રસન્ન થયો અને રાજાએ તેને પોતાનો ઉસ્તાદ બનાવ્યો અને તેને પુષ્કળ માન આપ્યું. રીવા મહારાજને સંબોધીને તાનસેને એક દ્રુપદ બનાવીને ગાઈ સંભળાવ્યું તે નીચે મુજબ છે:

(રાગ બાગેશ્રી—કાનડા ધ્રુપદ)

અચલ છત્રપતિ બધેલા, જગતાનરેશ,
ગુરુ ગનેશ, બુદ્ધસુરેશ, સકલવિધ બનાઈ,
છત્રપતિ સિંહાસન અચલ રહો જ્યોત્સો, દધિસુમેર
મૂએ સુલતાની—

તાનસેનના ગાયનનો પ્રભાવ થોડા જ દિવસમાં દેશ-દેશમાં ફેલાઈ ગયો. મોગલ સમ્રાટ અકબરે પણ તેની પ્રશંસા સાંભળી તેને પોતાના દરબારમાં બોલાવ્યો. રીવા મહારાજને પણ બાદશાહી નિમંત્રણથી આનંદ થયો. એમ પણ કહેવાય છે કે રીવા મહારાજે તાનસેનને વિદાય આપતી વખતે તેને બે અમૂલ્ય મુવર્ણ કંકણ બેટ તરીકે આપ્યાં. તાનસેન પણ મહારાજના પ્રેમથી અત્યંત મુગ્ધ થઈ ગયો અને તે વખતે મહારાજની સામે એણે એવી પ્રતિજ્ઞા કરી કે હવે પછી કોઈ પણ વ્યક્તિને જમણા હાથથી પોતે સલામ નહિ કરે. અને આજ પણ તાનસેનના ગાયક વંશજો આ નિયમનું યરાચર પાલન કરે છે. તેઓ હમેશા ડાબા હાથથી જ સલામ કરે છે.

રીવાથી નીકળી તાનસેન અકબરના દરબારમાં ઈ. સ. ૧૫૬૨માં પહોંચી ગયો. આ વાત વિન્સેન્ટ રિમથે પણ પોતાની ‘અકબર ધી ગ્રેટ’ નામની ચોપડીમાં લખી છે. અકબર બાદશાહના દરબારમાં દેશદેશના ગાયકવાદકોનો મોટો સંઘ હતો. આ સંઘમાં હિંદુ, ઈરાની, તુરાની, અને કાશ્મીરી એ બધી જાતના ગાયકો હતા. આ બધા ગાયક-વાદકોના સાત વિભાગ કરવામાં આવ્યા હતા. દરેક વિભાગ

હપતામાં એક વખત પોતાના ગાયનવાદનનો જલસો દરબારમાં કરતો. પ્રખ્યાત ઇતિહાસકાર અબુલફઝલ પોતાની આઈન-ઈ-અકબરીમાં કહે છે કે બાદશાહના દરબારમાં ૩૬ ગાયક અને વાદક છે. આઈન-ઈ-અકબરીમાં આ છત્રીસ ગવૈયાની નોંધ પણ આપી છે. અને તેમાં માળવાના અધિપતિ બાજબહાદુરનું પણ નામ છે. એ બાજબહાદુરને બાદશાહે એક હજાર ઘોડેસ્વારનો મનસબદાર નીમ્યો હતો. અબુલફઝલ એમ પણ કહે છે કે બાજબહાદુરને સંગીતમાં કોઈ પણ હરાવી શકે એમ નહોતું.

અકબરના સમયના મહાકવિ અને ભક્ત સૂરદાસની સાથે તાનસેનનો ગાઠ પરિચય હતો એમ જણાય છે. વિન્સેન્ટ રિમથ કહે છે કે “સૂરદાસનો એ પરમ મિત્ર હતો, અને ગ્વાલિયરમાં રાજા માનસિંગ (૧૪૮૬-૧૫૧૮) તોમરે સ્થાપેલી સંગીત પાઠશાળામાં જ એણે બીજા સમકાલીન મિત્રો સાથે પોતાનો સંગીતનો ધણોખરો અભ્યાસ કરેલો.”* આમાં એ વાત લખેલી છે. એક, તાનસેનનો સૂરદાસની સાથેનો સંબંધ અને ગ્વાલિયરની સંગીત પાઠશાળામાં થયેલું એનું સંગીતશિક્ષણ. પહેલી વાતને તો પુષ્ટિ મળે છે, કેમકે એક તો સૂરદાસજીના પિતા બાબા રામદાસ પોતે ગાયક હતા અને તાનસેનના ગુરુબંધુ હતા.

* He was a close friend of Surdas, and had received along with many of his contemporaries much of his musical education at Gwalior where Raja Mansing Tomar (1486-1518) had founded a school of music.

શ્રી. હરિદાસ સ્વામીની પાસે જે આઠ શિષ્યો હતા તેમાં રામદાસનું નામ છે; તેથી સૂરદાસ અને તાનસેનનો સંબંધ થવો અત્યંત સંભવિત છે અને અબુલકજ્જે ગાયકવાદકોની જે યાદી તૈયાર કરી છે તેમાં રામદાસ અને તેના પુત્ર સૂરદાસ એ બન્નેનાં નામે છે.

સૂરદાસજી મહાન કવિ અને ભક્ત હતા. તાનસેન પણ અપ્રતિમ ગાયક અને કવિ હતા. તેની પ્રશંસા તે વખતના વિદ્વાનો પુષ્કળ કરતા. તાનસેને સૂરદાસની પ્રશંસામાં કહ્યું છે કે,

કિયોં સૂરકો સર લગ્યો, કિયોં સૂરકી પીર;
કિયોં સૂરકો પગ લગ્યો તન મન ધુનત સરીર.
સૂરદામે પણ તાનસેનની પ્રશંસામાં કહ્યું છે કે,
વિધના यह जिय जानि कै शेष हि दिये न कान ।
ધરા મેઠ સબ ડોલતે તાનસેનકી તાન ।

એનો અર્થ એ છે કે તાનસેનની તાન સાંભળી શેષ ડોલશે અને કદાચ તેથી પૃથ્વી અને મેરુ પર્વત હાલશે એવા ડરથી બ્રહ્મદેવે શેષને કર્ણેન્દ્રિય જ આપી નહિ! આ ઉપરથી તાનસેન અને સૂરદાસનો કેવો ગાઢ પ્રેમ હતો તે વ્યક્ત થાય છે. જેની તાન ઉપર મહાકવિ સૂરદાસ પણ મુગ્ધ થયા હતા તેને અકબરના દરબારમાં સન્માન મેળવવું એ કંઈ કઠણ વાત હતી ?

અકબરે તાનસેનનું ભારે સન્માન કર્યું અને તેને પોતાનો ઉસ્તાદ પણ બનાવ્યો. એમ કહેવામાં આવે છે કે અકબરે જ્યારે પહેલવહેલું તાનસેનનું ગાયન સાંભળ્યું ત્યારે સંતુષ્ટ થઈ

તેને એ લાખ રૂપિયા બક્ષિસ આપ્યા. એક સમયે તાનસેનનું ગાયન સાંભળી અકબર બાદશાહે અત્યંત સંતુષ્ટ થઈ એને પૂછ્યું કે “તમે શાસ્ત્રોક્ત અને મીઠા સ્વરથી એવું સુંદર ગાઓ છો ! તમારા ગુરુ કોણ ?” તાનસેને કહ્યું : “વૃન્દાવન-વાસી શ્રી હરિદાસ સ્વામી.” એ સાંભળતાં જ બાદશાહે સ્વામીનાં દર્શન કરવાની ઇચ્છા પ્રકટ કરી. પરંતુ સ્વામીજી તો દુન્યવી વ્યવહારથી અલિપ્ત રહેતા અને કોઈને મળવાની ના પાડતા. તેઓ તો પોતાના ભજનની ધૂનમાં જ રહેતા. એથી કોઈ પણ પરિવાર સાથે લીધા વગર બાદશાહ તાનસેનની સાથે નોકરના વેશમાં ત્યાં ગયો. પણ સ્વામીજીને એ વાતની ખબર પડી અને તેમણે તાનસેનને બહુ જ ટપકો આપ્યો. પછી જ્યારે ભજનનો સમય થયો ત્યારે બધા સાથે આવ્યા. સ્વામીજીએ પોતાનું સંગીત સંભળાવ્યું. તે સમયના આનંદનું વર્ણન નાદવિનોદકાર નીચે મુજબ કરે છે :

“અલંકારકે લગાતે હિ સારે મનુષ્ય ઔર ચરંદ પરંદ उस आनंदमें अपनेको भूल गये. हिरन, मौर, गौ, वानर और अनेक पक्षी इनके मुखारविन्दको देख रहे थे. मेघ बरसने लगा यहां तक की पहाड़ पानी होकर बहने लगा. उस समयका आनंदका वर्णन क्या किया जाय ? महाराजने उसी रजमेसे मोतियोंकी माला निकाल कर कई जानवरोंके गलेमें डाल दी. बादशाहको ऐसा आनंद हुवा की महाराजसे प्रार्थना की कि मुझेभी अपने चरणोंमें रखिये और अपना दास जानिये. महाराजने कहा कि तेरे जैसा बादशाह फिर नहि होगा. तेरे पूर्व जन्मकी वार्ता हम जानते हैं.”

બાદશાહ અને તાનસેન જ્યારે મથુરાંથી પાછા વળ્યા ત્યારે બાદશાહે તાનસેનને પૂછ્યું કે તમારા ગુરુના સંગીતથી

મારી ઉપર જે અસર થઈ તે તમારા સંગીતથી કેમ નથી થતી? ઉત્તરમાં તાનસેને જણાવ્યું કે અમારા ગુરુજીના અવાજમાં જે દૈવી ચમત્કારોનો અનુભવ આપે લીધો તેનું કારણ એ છે કે અમારા ગુરુ બાદશાહનો બાદશાહ—જે આ સૃષ્ટિનો કરતાર છે તેના ધ્યાનમાં હમેશ મગ્ન રહે છે, અને હું તો કેવળ આપની જ સેવા કરું છું. જેથી કરીને મારામાં અને સ્વામીજીમાં એટલો ફેર દેખાય છે.

ઉપરની વાત એ દંતકથા છે. એ સાચી હોય નહીં હો, પણ એક વાત તો સ્પષ્ટ છે કે બાદશાહ અકબર તાનસેન ઉપર બહુ જ ખુશ હતો. અકબર પોતે કવિ હતો, રસિક હતો, તેમ જ સંગીતનું શાસ્ત્રીય જ્ઞાન પણ ધરાવતો હતો. અબુલફઝ કહે છે કે “સંગીતવિશારદ ઉસ્તાદોને પણ ટપી જાય એવું અકબરનું સંગીતશાસ્ત્રનું જ્ઞાન હતું; તેમાંયે ખાસ કરીને તબલાં બજાવવાની એમની શક્તિ તો અદ્ભુત જ ગણાય.” * તાનસેન અથવા એના સમકાલીન ગાયકવાદકોની બાદશાહે જે કદર કરી એનું આ પણ એક કારણ છે.

હું ઉપર કહી ગયો છું કે અકબરના દરબારમાં દેશદેશના ઉસ્તાદો હતા. તેમના પરસ્પર મેળાપથી, વિચારવિનિમયથી તે અરસાના સંગીતાચાર્યને રાગોના નિયમમાં સ્ત્રોકોની રુચિને અનુરૂપ સુધારા કરવાનું યોગ્ય લાગ્યું. કહે છે કે મુખ્ય છ રાગમાંથી હિન્દોલ અને મેઘ આ બંને રાગોનો તાનસેને નાશ

* “Akbar was the master of such a knowledge of science of music as trained musicians do not possess and he was likewise an excellent hand at performing specially on the નગારા (kettle-drum).”

કર્યો. તાનસેન જેવા નામાંકિત અને અપ્રતિમ ગાયકના નામ ઉપર એવું કલંક કેમ હોઈ શકે? એ શાયતાં જણાય છે કે તાનસેને જાણ્યું હશે કે જૂના વખતના એટલે કે નિયમથી બદ્ધ એવા સંગીતથી મુસલમાન પ્રજા આકૃષ્ટ ન જ થઈ શકે અને આ કારણસર રાગોની વ્યવસ્થામાં કેટલોક ફેરફાર કરવો જરૂરનો છે. અને એવો નિશ્ચય કરીને તેણે રાગોના નિયમોમાં ફેરફાર કર્યો હશે. સમાજમાં જ્યારે કોઈ પણ પુરુષ કોઈ પણ વિષયમાં સુધારો કરવાની ઇચ્છા રાખે ત્યારે પુરાણમતાભિમાની લોકો એના પર કેવા પ્રકારના હુમલા કરે છે તે સૌ કોઈ જાણે છે. તાનસેનની બાબતમાં પણ એમ જ બન્યું. તાનસેને બધાં શાસ્ત્રોને એક કોરે મૂક્યાં અને બધું અશાસ્ત્રીય, બ્રહ્મ કરી નાખ્યું એમ જૂની પરંપરાના અભિમાની ગાયકો કહેવા લાગ્યા. પરંપરાથી ઊતરી આવેલા શાસ્ત્રમાં કોઈ પણ જાતનો ફેરફાર કરવાનો અધિકાર કોઈને પણ આપવા જૂના લોકો તૈયાર ન હતા અને તેથી તાનસેને જૂની પરંપરા છોડી હિન્દોલ અને મેઘ રાગોને બગાડી નાંખ્યા એવો એમનો મત થઈ ગયો. આ તો એક મત જ કહેવાય. એવો સંભવ છે કે મુસલમાનોની અભિરુચિ જોઈ તાનસેને રાગોના પ્રસ્તાર અને વિસ્તારોના નિયમોમાં કેટલાક ફેરફાર કર્યા હશે. મુસલમાનોનું રાજ્ય, બાદશાહની રાજધાની, બાદશાહનો દરબાર, મુસલમાન ગાયક મિત્રો, તેમ જ મુસલમાન સરદારો, એ બધાની સાથેના સંયોગ ધ્યાનમાં લેતાં તાનસેને જે કંઈ નવી રચના રાગોમાં દાખલ કરી હશે તેનો નવા જમાનાએ સ્વીકાર પણ કર્યો હશે, અને એ પ્રકારની એની અદ્ભુત વિદ્વેતા જોઈ વિદ્વાન સંગીતાચાર્યોએ પણ પોતાનાં શિર નમાવ્યાં હશે. એવું

કંઈ તેણે ક્યું હશે તો તેને શાસ્ત્રનું પણ સમર્થન છે. સારંગદેવે પોતાના સંગીતરત્નાકરના વાદ્યાધ્યાયમાં લખ્યું છે કે,

“યદ્વા લક્ષ્યપ્રધાનાનિ શાસ્ત્રાણ્યેતાનિ મન્યન્તે ।

તસ્માલ્લક્ષ્ય વિરુદ્ધં યત્તચ્છાસ્ત્રં નેયમન્યથા ॥”

એનો ભાવાર્થ એવો છે કે સંગીતનો પ્રત્યક્ષ વ્યવહાર શાસ્ત્રના નિયમાનુસાર ચલાવવો જ્યારે મુશ્કેલ હોય ત્યારે તે શાસ્ત્રમાં ફેરફાર કરવો જોઈએ.

તાનસેનના અદ્વિતીય પ્રભાવથી એના સમકાલીન વિદ્વાનો પર તેની ખૂબ અસર થઈ હતી. અબુલફઝે પણ “એના જેવો ગવૈયો હિંદુસ્તાનમાં છેલ્લાં હજાર વર્ષમાં તો પાક્યો નથી”* એમ કહ્યું છે. તાનસેન ગાયનશાસ્ત્રમાં જેમ નિપુણ હતો અને નવીન રાગરચના કરવાની એનામાં જે શક્તિ હતી તેના પ્રમાણમાં જ તે સારો કવિ પણ હતો. એમ કહે છે કે તાનસેને બનાવેલાં ઘણાં પદોમાં અકબરનું નામ આવી જાય છે. સંભવ છે કે પોતાના સ્વામીના નામ ઉપરથી એણે કાવ્ય લખ્યાં હોય. કેટલાક ક્ષોડા એમ પણ માને છે કે જે પદો અકબરે બનાવેલાં મનાય છે તેમાંનાં ઘણાંખરાં તાનસેને જ લખ્યાં છે. “મિશ્રઅંધુવિનોદ”માં એણે બનાવેલા ત્રણ ગ્રંથોનો ઉલ્લેખ છે. એક સંગીતસાર, બીજું રાગમાલા અને ત્રીજું શ્રીગણેશસ્તોત્ર. આ ગ્રંથોનો રચનાકાળ સંવત ૧૬૧૭ એટલે ઈ. સ. ૧૫૬૧ આપવામાં આવ્યો છે. એ વખતમાં તાનસેન રીવા મહારાજના દરબારમાં નોકર હતો એમ લાગે છે, કેમ કે

* “A singer like him has not been in India for the last thousand years.”

ઈ. સ. ૧૫૬૨માં અકબર બાદશાહે એને પોતાના દરબારમાં આવવાનું આમંત્રણ આપેલું એ તો હું ઉપર કહી ગયો છું.

તાનસેનના નામ ઉપર એક બીજી વાત ચાલતી આવી છે તેનો પણ વિચાર કરવો ઘટે છે. કહે છે કે તાનસેને મુસલમાન ધર્મનો સ્વીકાર કર્યો હતો, કેમ કે તે શાહી ઘરની કોઈ કન્યા પરણ્યો હતો તેને માટે તેને મુસલમાન થવું પડ્યું. વિન્સેન્ટ સ્મિથના ‘અકબર’માં પણ જણાવ્યું છે કે, “સંગીત-શાસ્ત્રીઓમાં ઘણાં ખરાં નામ તો હિંદુનાં જ છે, પણ તેમનાં નામ પાછળ લગાડેલા ‘ખાન’ શબ્દથી એમ સૂચન થાય છે કે મુસ્લિમ દરબારમાં ધંધાદારી કળાકારને ઇસ્લામ ધર્મનો સ્વીકાર કરવાનું કદાચ સગવડભરેલું અને લાભકારક લાગતું હશે.”* એ ઉપરથી તાનસેને મુસલમાન ધર્મનો સ્વીકાર કર્યો હશે એમ લાગે છે. તાનસેનને “મિરઝા” ની પદવી પણ મળી હતી. બીજી એક વાત તાનસેન વિષે ચાલે છે, તે એ કે જ્યારે તે નાનપણમાં તેના મુસલમાની અવલિયા ગુરુ ગ્વાલિયરના મહમદ ઘૌસ સાહેબની પાસે હતો ત્યારે મહમદ ઘૌસ સાહેબે તાનસેનની જીભને પોતાની જીભથી સ્પર્શ કરેલો. તે દિવસથી તાનસેન મુસલમાન થયો, અને સારો ગાયક પણ થયો. ત્યારથી લોકો તેને મિયાં તાનસેન કહેવા લાગ્યા. જીભ લગાડવાની બાબતમાં મારો વિશ્વાસ છે જ નહિ પણ એમાં એક મુસલમાની રિવાજનો ધ્વનિ માલૂમ પડે છે, જે

* “The fact that many names of musicians are Hindu, the title ‘Khan’ added, indicates that the professional artist at a Mohamedan court often found it convenient and profitable to conform to Islam.”

આજે પણ પ્રચારમાં છે. પૂજ્ય, આદર્શ પુરુષ અગર વ્યક્તિને પ્રણામ કરી આશીર્વાદ બેતી વખતે તે વ્યક્તિનું હસ્તચુંબન કરી હાથનું અવધાણ કરવું, અને સામે પેલી પૂજ્ય વ્યક્તિએ પણ તે માણસના મસ્તકનું અવધાણ કરવું એવી રીત છે. અને એ રિવાજ સારો પણ લાગે છે. આ રિવાજ અનુસાર મહામદ ઘૌસ અને તાનસેન વચ્ચે ઘટના થઈ હશે.

તાનસેને મુસલમાની ધર્મનો સ્વીકાર કર્યો હતો એ વાત સત્ય છે પણ તે જ્યારે અકબરના દરબારમાં ગયો ત્યારે જ એ સ્વીકાર કર્યો હશે એવું મારું માનવું છે. તે પહેલાં ન જ હોઈ શકે, કેમ કે એના શ્રીગણેશસ્તોત્ર નામના ગ્રંથનો સમય ઈ. સ. ૧૫૫૯ છે. મુસલમાની ધર્મ સ્વીકાર્યા પછી શ્રીગણેશસ્તોત્ર બનાવવું અશક્ય લાગે છે. તે ગમે તેમ હોય પણ તાનસેન મુસલમાન થઈ ગયો હતો એમાં શંકા નથી.

તાનસેનના સમય સુધી ધ્રુપદોનું ગાયન અત્યંત ઉચ્ચ સમજાતું હતું. ગાયનમાં ધ્રુપદ વસ્તુ ઉચ્ચતમ છે. ગંભીર અને શાંત રસ, તેમ જ વીર અને અદ્ભુત રસ એ બધાની એમાં પરાકાષ્ટા થાય છે. ધ્રુપદની પદ્ધતિ ગ્વાલિયરના મહારાજા માનસિંગ તોમરે નવી કાઢી અને પ્રાન્તપ્રાન્તમાં તે દાખલ કરવાનો તેણે પ્રયત્ન કર્યો. રાજા માનસિંગે પોતાના સમયમાં (ઈ. સ. ૧૪૮૬-૧૫૧૮ સુધી) એક ગાયનની પાઠશાળા સ્થાપન કરી હતી જેમાં તાનસેને પણ ફેટલાક દિવસ સુધી શિક્ષણ લીધું હતું એમ મનાય છે. તેને ધ્રુપદનું શિક્ષણ એ જ શાળામાં મળ્યું હશે એમ લાગે છે. અને ત્યાર પછી તે શ્રી. હરિદાસ સ્વામીની પાસે ગયો હશે. ધ્રુપદનો પ્રચાર તે

સમયમાં પુષ્કળ થયો હતો એમ લાગે છે. આઈન-ઈ-અકબરીમાં લખ્યું છે કે રાજા માનસિંગે નાયકબક્ષુ, મખખુઓ ભાનુ, એ બધાની મદદથી લોકપ્રિય ધ્રુપદ નામક ગાયનનો પ્રચાર કર્યો અને તે વિદ્વાનોને અત્યંત પસંદ આવ્યો. તાનસેનની વિશેષતા એ ધ્રુપદ ગાયનમાં જ હતી. આજ પણ તાનસેનના વંશજો ધ્રુપદના ખાનદાનના જ ગણાય છે. કહે છે કે જ્યારે તાનસેન ધ્રુપદ ગાતો ત્યારે જાણે મેઘ ન વરસતો હોય એવો ભાસ થતો અને કોઈક વખત એમ પણ લાગતું કે ઘણાં માણસો ભેગા થઈ ગાઈ રહ્યાં છે, અને ભિન્ન-ભિન્ન જાતનાં વાદ્યો વગાડી રહ્યાં છે. આ વાત કેટલાકને અસત્ય લાગશે પણ મારો પોતાનો પણ એવો જ અનુભવ છે. ગયા ફાગણ માસમાં હું જ્યારે કંઈ કામનિમિત્ત કાઠિયાવાડમાં દ્વારકા ગયો હતો ત્યારે ત્યાંની વાઘેર બોર્ડિંગના એક બાળકનું સુંદર ગાયન મેં સાંભળ્યું. તે વખતે મારી સાથે મારા બીજા ગાયક મિત્રો હતા. તેમને પણ એ બાળકનું ગાયન સાંભળી અત્યંત આશ્ચર્ય લાગ્યું, કેમ કે તે બાળક વાદ્યના સાથ વગર ગાતો હતો છતાં બે ત્રણ જાતનાં વાદ્યો સાથે વાગી રહ્યાં હોય એવો ભાસ થતો. સાધારણ બાળકમાં એવી મોટી શક્તિ ઈશ્વર રાખે છે એ વાત જોઈ તાનસેનની વાત ઉપર મારો વિશ્વાસ દૃઢ થયો છે. નાનપણનો એક કિસ્સો તાનસેનની બાળ્યતમાં સાંભળાય છે. તાનસેન જ્યારે પોતાના પિતાના બાગની રક્ષા કરતો હતો ત્યારે પોતે ઢંકાઈ જઈ ફળ અને ફૂલ ચોરી જનારાને સિંહની ગર્જના જેવો શબ્દ કાઢી તે ડરાવતો. એક દિવસ એક મહાત્માએ બાગમાં આવી સિંહનો શબ્દ સાંભળ્યો, અને અંદર જઈ જોયું કે તે

શબ્દ એક બાળક બોલી રહ્યો છે. બાળકને જોઈ તેમણે કહ્યું કે આ બાળક સંગીતમાં અત્યંત પ્રવીણ થશે. એ રીતે તાનસેનના ચરિત્ર ઉપરથી તેને નાનપણથી જ સંગીતનો શાખ હતો એમ જણાય છે.

તાનસેન હવે મોટો થયો હતો, વિદ્વાન થયો હતો, વૃદ્ધ થયો હતો, કીર્તિ સમ્પાદન કરી બધાને પ્રિય થઈ પડ્યો હતો. હિન્દુસ્તાનમાં મોગલનું રાજ્ય સમ્રાટ અકબરે દબ કર્યું અને તાનસેન સંગીતસમ્રાટ થઈ ગયો.

તાનસેનના છેવટના દિવસ અત્યંત મોજ અને વિલાસમાં ગયા હોય એમ લાગે છે. તેના સમકાલીન મુસલમાનોમાં જે જે દુર્ગુણો હતા તે બધા તાનસેનમાં આવી ગયા. રિમથ કહે છે કે “તે જમાનામાં મુસલમાનોમાં પ્રચલિત દુર્ગુણોનો એ ભોગ થઈ પડ્યો એ દુર્ભાગ્યની વાત છે.”* તાનસેનના જેવા મહાપુરુષમાં એવા દુર્ગુણો હતા એ ખેદની વાત છે, અને તે ઉપરથી મુસલમાની સમયમાં વિલાસ કેટલો વધ્યો હતો તેનો ખ્યાલ આવે છે. સંગીતની સાથે ઉપાસનાને બદલે વિલાસિતા આવવાથી સંગીતનું શુદ્ધ સ્વરૂપ તાનસેન પછી રહ્યું નહિ એ અત્યંત ખેદની વાત છે. કહે છે કે પોતાના છેલ્લા દિવસોમાં તાનસેન ગ્વાલિયર ગયો અને ત્યાં અકબરના રાજ્યના ચોત્રીસમા વરસમાં એટલે ઈ. સ. ૧૫૮૬માં તેનો દેહાન્ત થયો. એના મુસલમાન ગુરુ મહમદ ધૌસ સાહેબની છત્રીની પાસે તાનસેનની કબર છે. એ કબર એક ખુલ્લી

* “Unfortunately he permitted himself to be ensnared by the prevailing vice of the Musalmans in that age.”

ધમારત છે અને તે બાવીસ ચોરસ ફૂટ છે. બાબુના બાર અને વચલા ચાર મળી એકંદર સોળ થાંભલા એ છોટી ધમારતમાં છે. એ કબરની પાસે તાનસેને પોતે હાથે વાવેલું અને પાણી પાઈને ઉછેરેલું એક આમલીનું ઝાડ છે. કહે છે કે જો કોઈ સ્મરણશક્તિહીન મનુષ્ય તે ઝાડનાં ચાર પાંદડાં ખાઈ જાય તો તે સારા સ્મરણવાળો થઈ જતો અને જો ખરાબ કંદવાળો ખાઈ જાય તો તેનો કંદ સારો થતો. તાનસેને વાવેલું એ ઝાડ એક સરકારી હાથીએ ઉખેડી ફેંકી દીધું; પણ એના બીજમાંથી બીજું ઝાડ પેદા થયેલું, જે આજે પણ મોજૂદ છે અને જેનાં પાંદડાં આજે પણ પ્રેમી ગાયક ભક્તિભાવથી ખાય છે.

અંત સમયે તાનસેનની ઉંમર ૮૦-૯૦ વરસની હતી એમ મનાય છે. કેટલાક કહે છે કે એનો દેહાન્ત ઈ. સ. ૧૬૧૦માં થયો. આ વાત સાચી હોય તો તેનો જન્મ ઈ. સ. ૧૫૩૦ પહેલાં થયો એમ મેં કહ્યું તે બરાબર લાગે છે. પણ રાજા માનસિંગ તોમરની પાઠશાળામાં એનું શિક્ષણ થયું તે વખતે તેની ઉમર ૧૦ કે ૧૫ વરસની હોવી જોઈએ એમ ધારીને તેનો જન્મ ઈ. સ. ૧૫૧૦ ઉપર નિશ્ચિત કરવાથી વિન્સેન્ટ સ્મિથના ઇતિહાસ સાથે મેળ રહેશે. તાનસેનના જન્મ અને અંત સમયની બાબતમાં વધારે કંઈ કહી શકાય તેમ નથી, કારણ હજી એનો ચોક્કસ પુરાવો મળ્યો નથી.

શ્રીયુત ભવાનરાવ પિંગળેએ બનાવેલા “ હિન્દી સંગીત-શાસ્ત્ર ” નામના ગ્રંથમાં લખ્યું છે કે તાનસેનને એક ભાઈ હતો. તેનું નામ ભિકુદાસ. તે મહાબારતના શ્લોકો અને પદો

ભિન્ન ભિન્ન રાગરાગિણીઓમાં ગાતો. તાનસેનની માફક તેણે મુસલમાની ધર્મનો સ્વીકાર કર્યો ન હતો.

તાનસેનને ચાર પુત્રો હતા. એકનું નામ સૂરજસેન. તેને તાનતરંગ પણ કહેતા હતા. તાનસેન અને તાનતરંગનાં નામ અકબરના દરબારી ગાયકોની યાદીમાં દેખાય છે. તાનસેનના વંશજો આજે પણ હયાત છે. ગ્વાલિયરમાં અમીરખાં, જયપુરમાં નિહાલસેન, આ બે મોઝૂદ છે. ત્રીજા બહાદુરસેનખાનના દીકરા વજીરખાં હાલ રામપુર રાજ્યમાં છે. તાનસેન વિષે બે ત્રણ દંતકથા સંભળાય છે તે અહીં આખી લેખ પૂરો કરીશું.

૧. એક દિવસ તાનસેને દરબારમાં કલ્યાણ રાગ સવારના સમયમાં સંભળાવ્યો. આદશાહે તાનસેનને મહેણું મારી કહ્યું કે “ કલ્યાણ રાગ સાંજે ગવાય છે.” તાનસેન હસીને બોલ્યો : “ હું જાતે બ્રાહ્મણ છું, અને સવારના પહોરમાં બ્રાહ્મણ કલ્યાણ રાગમાં જ આશીર્વાદ આપે જેથી તમારું કલ્યાણ થાય.” તાનસેને નીચેનો કલ્યાણ અકબરને સંભળાવ્યો :

જિયો કરો કોટ વરસલોં આજ્ઞમ,

અતિ મુખ પાયો તિહારે ધામ

તુરા ઉમ્રવાશ વા દૌલત મુદામ — જિયો. ૧

વહકે મહંમદ અલ હૈ સલામ — જિયો. ૨.

૨. રીવાના મહારાજાએ જ્યારે તાનસેનને સોનાનાં કંકણ આપ્યાં ત્યારે તાનસેને પ્રતિજ્ઞા કરી કે હું આજથી જમણા હાથથી કોઈને સલામ નહિ કરું. રીવાથી નીકળી જ્યારે તે અકબરના દરબારમાં ગયો ત્યારે તેણે ડાબે હાથે આદશાહને સલામ કરી. તે વખતે આદશાહની આજ્ઞાનુસાર બિરબલે

પૂછ્યું : “ ક્યૌં આંચે હાથસે સલામ કરતે હો ? ” તાનસેને જવાબ વાળ્યો કે “ સીધે હાથસે મૈને ભંગીતકડો સલામ ક્રિયા હૈ ઈસી કારણ મૈને જગતકે આદશાહકો આંચે હાથસે સલામ કરનાં ઉચિત સમજા.” તાનસેન જેવા મહાપુરુષે પોતાની પ્રતિજ્ઞાની ખરી હકીકત ન કહેતાં એવો કુટિલ જવાબ કેમ આપ્યો ? એનું કારણ આદશાહના ડરથી પોતાને બચાવવા ખાતર એણે એમ કહ્યું હશે એમ લાગે છે. તે જમાનાનો વિચાર કરતાં એવી પણ એક કલ્પના સંભવે છે કે જો તાનસેન કહેત કે મારો જમણો હાથ રીવાનરેશને માટે અર્પણ છે તો આદશાહ તેમાં પોતાનું અપમાન સમજી જમણી સલામના સ્વામી રીવાનરેશનું જ માથું ઉડાવી દેત. પોતાના પ્રથમ માલિકનું શિર ખીજ માલિકના હાથથી બચાવવા માટે બિચારા તાનસેને ઉપરનો દરબારી જવાબ આપ્યો હશે.

૩. એક દિવસ દરબારમાં તાનસેન ગાતો હતો. કોઈ રાગના આલાપથી બધા દીવા ઓલવાઈ ગયા ત્યારે તાનસેને દીપક રાગ ગાયો, અને બધા દીવા પાછા સળગ્યા !

સ્વ. ગાયનાચાર્ય પં. વિષ્ણુ દિગંબર

यस्य सर्वे समारम्भाः संगीतोद्धारहेतवे ।

અમને જણાવતાં ભારે ખેદ થાય છે કે ભારતના પ્રસિદ્ધ સંગીતનેતા સંગીતાચાર્ય પંડિત વિષ્ણુ દિગંબર પલુસ્કરનો દેહાન્ત મહારાષ્ટ્રમાં મીરજ મુકામે તા. ૨૧-૮-'૩૧ ને રોજ થયો હતો. સ્વર્ગસ્થ પંડિતજી એક મહાન વિભૂતિ હતા. એ કેવળ મહારાષ્ટ્રના કે ગુજરાતના નહિ બલકે અખિલ ભારતના એક ઝળકતા રત્નરૂપે હતા. સંગીતના ઉદ્ધારાર્થે એમણે જેટલા પ્રયત્નો કર્યા તેટલા ભાગ્યે જ કોઈએ કર્યા હશે. સંગીતના ઉદ્ધાર માટે જ એમનો અવતાર હતો એમ કહીએ તો તેમાં જરાય અતિશયોક્તિ ન કહેવાય. ગુરુવર્ય પંડિતજીએ પોતાના ઉદાહરણથી એક આદર્શ સંગીતાચાર્ય કેવા હોવા જોઈએ તે બતાવી આપ્યું છે. જ્યારે ભારતવર્ષમાં સંગીતની સ્થિતિ ગિલકુલ અધમ દશાએ પહોંચી હતી,—કોઈ પણ ગાયક કે વાદકને સમાજમાં યોગ્ય સ્થાન મળતું ન હતું—એવે વખતે એમનો જન્મ થયો.

પંડિતજીનો જન્મ કુરુંદવાડમાં ઈ. સ. ૧૮૭૨માં થયેલો. કુરુંદવાડ દક્ષિણમાં એક નાનું દેશી સંસ્થાન છે. તેમનું કુરુંદ બિત્તાવન બ્રાહ્મણનું હતું. તેમના પિતાશ્રી શ્રી. દિગંબર પંત એક પ્રસિદ્ધ કીર્તનકાર હતા અને સંસ્થાનના રાજ્ય તરફથી તેમનું બહુ માનસન્માન થતું. બાળક વિષ્ણુની તેજસ્વી બુદ્ધિમત્તા જોઈને શ્રીમંત રાજ થયા અને તેમણે પોતે તેના પાલનપોષણ અને શિક્ષણની જવાબદારી સ્વીકારી. પંડિતજી સંસ્થાનના વિદ્યાર્થી તરીકે નિશાળમાં દાખલ થયા. ટૂંક સમયમાં તેઓ શિક્ષક અને વિદ્યાર્થીવર્ગમાં પણ પ્રિય થયા. કુરુંદવાડ પ્રસિદ્ધ ક્ષેત્રસ્થાન નરસોબાની વાડી પાસે આવેલું છે. ત્યાં માગશર પૂનમને દિવસે ઉત્સવ થાય છે. ત્યાં એક વાર ફટાકા કે બીજું દારૂખાનું ફોડતાં અકસ્માત ભડાકો થયો. પાસે પંડિતજી ઊભા હતા. તેમની આંખ તેથી દાઝી અને તેની અસર આખા જન્મારા સુધી રહી. તેમને મિરજ લઈ ગયા, બધા વૈદકીય ઉપાયો અજમાવ્યા પણ તેમની આંખ કેમે કરીને પૂરી રીતે સુધરી નહિ. તેથી તેમને સામાન્ય કેળવણી છોડવી પડી અને બીજા કોઈ ધંધા તરફ વળવું પડ્યું.

ઉપર જણાવેલો અકસ્માત એક રીતે દૈવી સુયોગ જ નીવડ્યો. પંડિતજીનાં સંગીત વિષેનાં પ્રેમ અને આવડતની બાધ્યાવસ્થાથી જ કુરુંદવાડના શ્રીમંતને ખબર હતી. તેમણે પંડિતજીને સંગીતનો અભ્યાસ શરૂ કરવાની સૂચના કરી અને તેમને ગાયનાચાર્ય કે. બાળકૃષ્ણ બુવા પાસે મિરજ મોકલી દીધા.

બાળકૃષ્ણ યુવા એક નામાંકિત અને પ્રસિદ્ધ ગાયનાચાર્ય હતા. હમણાં જ ચાર વર્ષ ઉપર તેઓ વૃદ્ધાવસ્થા ભોગવી ગુજરી ગયા. બાળકૃષ્ણ યુવાએ અનેક શિષ્યોને વિદ્યાદાન કર્યું તેમાંથી ગુરુવર્ય પંડિતજી સહુથી વધારે દીપી નીકળ્યા. જૂની પરંપરાના ગાયક વાદકોમાં જે ખોટો રિવાજ અત્યાર સુધી પડેલો હતો કે શિષ્યોને ખુલ્લા દિલથી વિદ્યા ન શીખવવી, શિષ્યો ભણે તનમનથી તેમની અપાર સેવા કરે, તોપણ વિદ્યાની ચોરીની જે સંકુચિત દષ્ટિ તેમનામાં હતી તે તેઓ કાઢી ન શકતા. બાળકૃષ્ણ યુવા આ વાતને અપવાદરૂપ હતા. તેથી ગુરુવર્ય પંડિતજી જેટલો વખત તેમની પાસે રહ્યા તેટલો વખત ગુરુ પાસેથી એમણે પૂરેપૂરું જ્ઞાન સંપાદન કરી લીધું. કુરુંદવાડ પાસે જે મિરજનું દેશી રાજ છે, તેના અધિપતિ મહારાજ બાળા સાહેબને તે વખતે સંગીતનો શોખ હતો. બાળકૃષ્ણ યુવાને પોતાના દરબારમાં ગાયક તરીકે રાખ્યા તેથી પંડિતજીનું શિક્ષણ બધું મિરજમાં જ થયું. મિરજના મહારાજએ પણ પંડિતજીના શિક્ષણમાં મોટી મદદ કરી ને ન્યાં સુધી પંડિતજીનું સંગીત-શિક્ષણ પૂરું થયું ત્યાં સુધી યુવા સાહેબને દરબારમાં રાખ્યા.

પંડિતજીનો અવાજ (કંઠ) નાનપણમાં બહુ સારો નહોતો, કંઠમાંથી સાદા સાદા તાન આલાપ પણ તેઓ કાઢી નહોતા શકતા. એક વખત કલ્યાણ રાગનું ગીત શીખવવું ગુરુએ શરૂ કર્યું. એ ગીત “ પટતોરે કથન ” હતું. પંડિતજી તેને બરાબર ઝીલી ન શક્યા. એટલે ગુરુએ નિરાશ થઈ ગુસ્સામાં કહ્યું: “ વિષ્ણુ, તારા કંઠમાંથી આ ગીત બરાબર નીકળતું નથી. માટે તું આજથી સંગીત શીખવાનું મૂકી દે.

ખીજી કંઈ શીખ. નકામા ગાયન શીખવામાં તારું આયુષ્ય ન બગાડ. કારણ કે તને સંગીત આવડવાનું નથી.”

ગુરુજીના આવા ઉદ્દગારોથી પંડિતજીને બહુ માઠું લાગ્યું. તેઓ રડવા લાગ્યા અને ગુરુજીને કહ્યું કે “હું ઘરમાંથી નીકળ્યો તે સંગીત શીખવા ખાતર. તમે મને નિરાશ કરો તો હું ક્યાં જઈ? મારી આંખ પણ સારી નથી જેથી હું ખીજી કંઈ કરી શકું. પાછો ઘેર જઈ તો વડીલો વઢશે, હવે હું ઘેર જવાનો નથી. ભલે મને સંગીત શીખતાં ૧૦ને બદલે ૨૦ વર્ષ લાગે તો પણ કંઈ હરકત નથી. હું તો અહીં જ રહેવાનો.” ગુરુ તે સાંભળી ચકિત થયા. ચાર-પાંચ દિવસ પછી શાન્ત થઈ એમણે સાદા સાદા આલાપો સાદી રીતે શીખવવા શરૂ કર્યા અને કહ્યું : “તારો કંઠ જરા પરિશ્રમ કરશે તો મધુર અને પતળો (ફરતો) થઈ જશે. હું જેમ કહું તેમ તું મહેનત કરતો જા.” પંડિતજીએ તે પ્રમાણે કર્યું. ગુરુ પાસે જે જે ગીતો, રાગ, નવા આલાપો શીખતા તે બધાને કંઠસ્થ કરવા પંડિતજી સારી રીતે મથતા. દરરોજ ૧૮ કલાક સુધી તેમની મહેનત ચાલતી એમ તે વખતના તેમના મિત્રો અને સહાધ્યાયીઓ કહે છે. તે વખતે પંડિતજીના સમયપત્રકમાં છ કલાકની ઊંઘને પણ સ્થાન નહોતું. ગુરુગૃહવાસ દરમિયાન તેમણે અત્યંત ભક્તિભાવથી ગુરુની સેવા શુશ્રૂષા કરી. અને ગુરુકૃપાથી તેમને તપશ્ચર્યાનું ફળ મળ્યું. ઘેર ખાનગી બેઠકામાં, મોટી મોટી મિજલસોમાં ગુરુજીને પંડિતજી હંમેશ સાથ આપતા હતા. અને એ સાથ આપવામાં ગુરુજીનું વલણ જોઈ તે પ્રમાણે વર્તતા. તેથી સભામાં કેવી રીતે ગાયન કરવું વગેરે પંડિતજી જાણી

શક્યા અને સભાધીટપણાનો આવશ્યક ગુણ તેમનામાં કાયમનો ઊતર્યો. ગુરુના સહવાસથી ગાયનનું પ્રત્યક્ષ શિક્ષણ તેમને મળ્યું અને પંડિતજીના ગાયનમાં ગુરુના જેવી વિવિધતા આવવા લાગી. પંડિતજીના ગાયનમાં વિશેષતા એ હતી કે તેઓ ચાર ચાર પાંચ પાંચ કલાક એક જ ગીત એક જ રાગમાં જુદા જુદા આલાપો સહિત ગાઈ શકતા હતા. એક વખત લીધેલો આલાપ કે તાન ફરી ન આવે. દરેક વખત નવીન નવીન આલાપનું સ્ફુરણ થતું.

વિદ્યાર્થીદેશામાં પંડિતજીનું ખાનગી જીવન બહુ જ નિર્મળ અને સાદું હતું. કોઈ પણ પ્રકારનું વ્યસન તેમને નડ્યું નથી. આસપાસનું ગુરુભાઈઓનું વાતાવરણ આટલું બધું નિર્મળ ન હોવા છતાં પંડિતજી કેવળ તેમાંથી અલિપ્ત રહ્યા. સોપારીના કટકાનું વ્યસન પણ એમને નહોતું. એમને એક જ વ્યસન હતું અને તે પોતાનો સંગીતનો અભ્યાસ.

પંડિતજીની ગુરુભક્તિ પણ વિશેષ હતી. ગુરુજી પ્રવાસ કરતા ત્યારે એમની સાથે રહેતા અને એમની સેવા પોતે કરતા. એમની તબિયત વિષે તેઓ બહુ જ કાળજી રાખતા. આગળ ઉપર પંડિતજી જ્યારે કમાતા થયા ત્યારે ગુરુજીનું થોડું ઘણું દેવું પણ પંડિતજીએ જ પતાવી તેમને કરજ-મુક્ત કર્યા.

પંડિતજીની પ્રતિજ્ઞા

મિરજમાં બનેલા એક કિસ્સાથી તેમના જીવનનો પ્રવાહ જુદી દિશાએ વળ્યો. એક દિવસ ત્યાંના સ્થાનિક મિલમાલિકે મિરજના સન્માન્ય નાગરિકોને મિજબાની આપી. તે વખતે

સંગીતકળાને હલકી માનવામાં આવતી. તેથી પંડિતજીના ગુરુને આમંત્રણ નહોતું. આ અપમાન તરુણ પંડિતજીને અસહ્ય થયું અને તેમણે તે જ દિવસે પ્રતિજ્ઞા કરી કે સંગીત-વિદ્યાને ઉચ્ચ સ્થાન અપાવું તો જ હું મારા ગુરુનો ખરો ચેલો. પ્રતિજ્ઞાની વાત તેમણે ગુરુચરણમાં નિવેદન કરી અને તેમનો આશીર્વાદ લઈ તેઓ એ ગુરુભાઈઓ સાથે મિરજ બહાર પડ્યા.

પંડિતજીએ પોતાનો અભ્યાસ ઈ. સ. ૧૮૯૬માં પૂરો કર્યો હતો અને તેમણે સંગીતના પ્રચારાર્થે ઉત્તર હિંદુસ્તાનમાં જવાનો નિશ્ચય કર્યો. એ જ સાલના શ્રાવણ માસમાં પંડિતજી ગુરુજીથી છૂટા પડ્યા. પંડિતજી મિરજથી શ્રાવણની પૂર્ણિમાએ નીકળ્યા. સુધાકરે પણ પોતાની સંપૂર્ણ કળાનો પ્રકાશ એમના ઉપર પાડ્યો. પંડિતજી પ્રથમ ઔધ ગયા. ત્યાં તેમને સારી રીતે વિદાય મળી. પછી મુંબઈ નજીક કલ્યાણમાં એક વકીલોની કલગમાં એમનો જલસો થયો. ત્રણ કલાક તનતોડ મહેનતની મગૂરી વકીલોએ પાવલી આપી! પંડિતજીએ શાન્ત ચિત્તે તે પણ સ્વીકારી. આગળ ઉપર પોતાની આ વાત જ્યારે અમને કહેતા ત્યારે પંડિતજી અમને વિનોદથી કહેતા કે “મારા ગાયનની ઓછામાં ઓછી કિંમત ચાર આના તો છે જ!”

પંડિતજીની પાસે તે વખતે પૈસા નહોતા. પણ પોતાની વિદ્યા પર જ વિશ્વાસ રાખીને તેઓ ગુજરાત કાઠિયાવાડમાં ફર્યા અને ત્યાંના સંગીતની સ્થિતિનો તેમણે અભ્યાસ કર્યો. ગિરનારમાં તેઓ ફરતા હતા ત્યાં એક અધિકારી સાધુ સાથે તેમનો મેળાપ થયો. સંગીતનો પુનરુદ્ધાર કરવાની પંડિતજીની

કલ્પના સાધુ મહારાજને ખૂબ ગમી અને તેમણે તેમને શુભાશિષ આપી. તેમની સૂચનાથી જ પંડિતજી મથુરા ગયા અને ત્યાં રહી તેમણે સાત મહિનામાં હિંદી ભાષામાં પ્રભુત્વ સંપાદન કર્યું.

બાદ પંડિતજી વડોદરા, ઇદોર, દેવાસ, ધારા, ઉર્જન, ગ્વાલિયર, મથુરા, દિલ્હી વગેરે શહેરોમાં ફર્યા. ત્યાં જૂની પરંપરાના ગવૈયાઓ સાથે તેમનો મુકાબલો થયો. તેમાં પંડિતજી બહુ જ સારી રીતે પસાર થયા. તે વખતે તેમની હોશિયારી, વિદ્વત્તા અને તૈયારીની પ્રશંસા જાહેરમાં થવા લાગી. પંડિતજીનું સંગીત સાંભળી, તેમના પાંચ પાંચ સપ્તકો સુધી ફરતા ગળાના આલાપને સાંભળી બધા ચિત્રની પેઢે મુગ્ધ થતા હતા. એક વખતે ગ્વાલિયરમાં જાહેર મિજલસમાં એમને ફરમાશ કરવામાં આવી તે ઉપરથી એમણે તોડી રાગનું ગાયન શરૂ કર્યું. સમય સવારનો હતો. ચાર કલાક સુધી એક જ રાગ એમણે અનેક પ્રકારની વિવિધતા સહિત આલાપ્યો. તેથી તેમની એટલી બધી પ્રસિદ્ધિ થઈ ગઈ અને એટલું બધું માન મળ્યું કે તે વખતના ગવૈયાઓમાંથી કોઈને એમના જેવું માન મળ્યું ન હતું. આ પછી પંડિતજી આખા પંજાબ પ્રાન્તમાં ફર્યા. એમની સ્થળે સ્થળે કીર્તિ ફેલાઈ. જલંધરમાં દર વર્ષે સંગીતમેળો ભરાય છે. એમાં ઘણાખરા પ્રસિદ્ધ સંગીત-ઉસ્તાદો આવે છે. તેમાં પણ પંડિતજીએ પોતાનું સંગીતનૈપુણ્ય બતાવી પ્રેક્ષકોને મુગ્ધ કર્યા. તેથી લોકોની પંડિતજી ઉપર એટલી શ્રદ્ધા બેસી ગઈ અને પંડિતજીનું નામ એટલું બધું પ્રચલિત થઈ ગયું કે દર વર્ષે પંડિતજીને સાંભળવા ખાતર હજારો લોકો એ જલસામાં બહારથી આવતા. આમ આખા

પંજાબ પ્રાંતમાં એમની કીર્તિ પ્રસરી. દેશાવરનાં પણ નિમંત્રણો આવવા લાગ્યાં અને પંડિતજીને કમાણી પણ ખૂબ થઈ.

પ્રવાસ દરમિયાન પંડિતજીને પૈસા ખૂબ મળ્યા, એમનું નામ પણ ખૂબ ગવાયું. પણ એમણે સંગીતની સ્થિતિનું જે નિરીક્ષણ કર્યું તેથી તેમના હૃદયને ખૂબ આઘાત પહોંચ્યો. પોતે નામાંકિત થયા પણ સમાજમાં ગાયકવાદકને જે માન અથવા યોગ્ય સ્થાન મળવું જોઈએ તે નહોતું મળતું એ વાત, એ સ્થિતિ તેમને માટે અસહ્ય હતી. અને વિચાર કરતાં એમને એમ લાગ્યું કે જ્યાં સુધી જ્ઞાનદાન કુટુંબોમાં સંગીતનો પ્રચાર ન થાય, સંગીતના ઉપાસંકો જ્યાં સુધી વ્યસનમુક્ત ન થાય, જ્યાં સુધી તેઓ પોતાનું ચારિત્ર્ય ન સુધારે, ત્યાં સુધી સંગીતની ઉન્નતિ અશક્ય છે. ડોક્ટરો ને વકીલોને સમાજમાં સ્થાન છે, વેપારીઓને છે, વિદ્વાનોને છે, તો પછી ગાયક-વાદકને કેમ નથી? તેમાં સમાજનો દોષ છે કે ગાયક વર્ગનો પોતાનો દોષ છે? પંડિતજીએ એ વાતની નાડ બરાબર પારખી અને તે દષ્ટિએ સંગીતના પ્રચાર અર્થે એમણે નિશ્ચય કર્યો.

એ નિશ્ચય પાછળ એમની ત્યાગની વૃત્તિ હતી. તેથી એ નિશ્ચય તેઓ તરત જ અમલમાં મૂકી શક્યા અને તેના ફળ રૂપે તેમણે ૧૯૦૧ની સાલમાં ‘ગાંધર્વ મહાવિદ્યાલય’ નામની સંગીતસંસ્થા ખોલી. પોતાની અત્યાર સુધીની બધી કમાણી તેમાં જ ખર્ચી. મકાન ભાડે લીધું, સરસામાન ખરીદ્યો, વાદ્યો વેચાતાં લીધાં. બાકીનો બધો જોઈતો ઠાઠ જમાવ્યો. એટલામાં એમના પૂ. પિતાશ્રી ગુજરી ગયાનો તાર મળ્યો. પંડિતજી તેથી નિરાશ ન થતાં વિદ્યાલય ખોલવાના સમારંભમાં મગ્ન રહ્યા. અને જસ્ટિસ ચેંટરજીને હસ્તે ૧૯૦૧ના

મે મહિનાની પાંચમી તારીખે લાહોરમાં વિદ્યાલય ખોલ્યું. હજારો માણસો, ધનિકો, રાજા, મહારાજાઓ આ સમારંભમાં આવ્યા તેથી પંડિતજીને એમ લાગ્યું કે આપણું કામ હવે જોશખંધ ચાલશે.

પરંતુ તે ન બન્યું. ૧૦ દિવસ સુધી એક પણ વિદ્યાર્થી દાખલ ન થયો. જસ્ટિસ ચેટરજી પંડિતજીને મળવા આવેલા તેમણે કોઈ પણ વિદ્યાર્થીને ભણતા ન જોયા તેથી તેમને એમ લાગ્યું કે આજે છૂટી છે. ચેટરજીએ પંડિતજીને પૂછ્યું : ‘પંડિતજી આજે છૂટી છે?’ પંડિતજી કહે : ‘ના! છૂટી નથી. કોઈ વિદ્યાર્થી આવ્યા નથી એટલે છૂટી છે!’ ચેટરજીને માહું લાગ્યું અને કહેવા લાગ્યા કે ‘પંડિતજી, હું આપને કહેતો નહોતો કે આ પંજાબી લોકો આવ્યા છે? એ કોઈ આવવાના નથી. કેમ કે એમને સંગીતના કાન જ નથી. અને તમારા વિદ્યાલય માટે લાહોર શહેર બરાબર નથી. હવે તો તમે ચેતો.’ પણ પંડિતજી એને ગણુકારે એવા નહોતા. એમણે કહ્યું : ‘બાબુજી, હું અહીં જ રહેવાનો છું. કોઈ વિદ્યાર્થી ન આવે તો મને ફિકર નથી. હું મારા ગાયનની મહેનત કરીશ. કોઈ આવશે તો ભણાવીશ, નહિ તો હું અને મારો તંબૂરો તો છે જ.’ ચેટરજી બાબુ પંડિતજીનો અડગ નિશ્ચય જોઈ વિસ્મય પામ્યા પણ બીજા જ દિવસથી વિદ્યાર્થીઓ દાખલ થવા લાગ્યા. અને છ મહિનામાં જ ૧૫૦ વિદ્યાર્થીઓની સંખ્યા થઈ. એવી રીતે પંડિતજીનો નિશ્ચય ફળ્યો.

૧૯૦૮ સુધી પંડિતજીએ લાહોરમાં તે વિદ્યાલય પોતે જ ચલાવ્યું. એ વિદ્યાલય મારફત અધ્યાપનવર્ગ (ટ્રેઇનિંગ ક્લાસ) ખોલ્યો, જેમાં સંગીતનું મફત શિક્ષણ, ભોજન

અને રહેવાની સગવડ આપવામાં આવતી. એક પ્રેસ પણ ખરીદ કર્યું, જેમાં પંડિતજીની બનાવેલી સંગીતની ક્રમિક ચોપડીઓ છપાતી. એ વિદ્યાલય દ્વારા પંજાબમાં સંગીતનો પ્રચાર ખૂબ વધ્યો. આ મુદત દરમિયાન પંડિતજી પ્રવાસ કરીને જે કમાણી કરતા તે બધી વિદ્યાલયમાં જ ખર્ચતા કારણ કે ફી ઉપર સંસ્થાનું ખર્ચ નભાવવું ભારે હતું. તેથી પૈસા મેળવવા માટે પંડિતજીને બહાર જવું પડતું.

૧૯૦૮ના ઓક્ટોબરમાં પંડિતજી મુંબઈ આવ્યા, અને વિજયાદશમીએ મુંબઈમાં વિદ્યાલયની શાખા શરૂ કરી. મુંબઈમાં વિદ્યાલયનું કામ લાહોરના ધોરણ ઉપર જ ચાલ્યું, પણ મુંબઈ શહેર મોટું હોવાથી ત્યાંનું કામ બહુ વધી પડ્યું અને વિદ્યાર્થીઓની સંખ્યા પણ ઠીક ઠીક વધી. શિક્ષકો પૂરા પડતા થાકી જતા હતા પણ સાથે સાથે અધ્યાપનવર્ગનું કામ ચાલુ હોવાથી શિક્ષકોની તાણ ઓછી થઈ અને વિદ્યાલયનું કામ સરળ રીતે ચાલવા લાગ્યું. સંગીતપ્રચારક કામ એ રીતે ચાલતું હતું, પણ કેવળ શી ઉપર ત્યાં પણ નિભાવ થાય એમ નહોતું. તેથી જલસા દ્વારા પૈસા પેદા કરવા પડ્યા. ઉપરાંત, હિંદુસ્તાનમાં દરેક પ્રાંતમાં દર વર્ષે પ્રવાસ કરવા પડ્યા અને આવી રીતે ૧૯૧૫ સુધી એ કામ અવ્યાહત ચાલ્યું.

૧૯૧૫માં વિદ્યાલય માટે મુંબઈમાં જમીન ખરીદવામાં આવી. તેને માટે પંડિતજીને એક મિત્રે કરજના રૂપમાં પૈસા આપ્યા અને તે ઉપર જોઈતું મકાન પણ બાંધી આપ્યું. એ મકાન વિદ્યાલયના તાબામાં ૧૯૨૪ સુધી હતું. તે દરમિયાન એ મકાન સાચવવા પાછળ પંડિતજીને ખૂબ મહેનત પડી

અને ખૂબ સમય તેની પાછળ જતો હતો તે સર્વાવિદિત છે. આ કઠણ દિવસોની અંદર પણ પંડિતજીનું સંગીત ઉપરની ચોપડીઓ લખવાનું કાર્ય ચાલું જ હતું. પંડિતજીએ આજ સુધી લગભગ ૫૦ ઉપરાંત ક્રમિક પુસ્તકો લખ્યાં છે. પંડિતજીનું આ કાર્ય ચિરકાળ યશદાયી થશે. પંડિતજીનાં પુસ્તકોની વિશેષતા એ છે કે તેમાં ગીતોનો સંગ્રહ સાધુ-સંતોની વાણીમાંથી વીણેલો છે અને તેને જ રાગદારીનું સ્વરૂપ આપેલું છે.

પંડિતજીએ મુંબઈમાં પાંચ, લાહોરમાં એક, કરાચીમાં એક અને ત્યાર પછી રાષ્ટ્રીય મહાસભાના અધિવેશન વખતે તે તે સ્થળે એક, એવી રીતે અનેક સંગીતપરિષદો ભરાવી, તેમ જ રાષ્ટ્રીય મહાસભા દ્વારા સંગીતના પ્રચારનું કામ કર્યું. રાષ્ટ્રીય મહાસભામાં ‘રાષ્ટ્રગીત’ ગાવાનો પાડેલો પ્રચાર પંડિતજીનો જ છે. મહાસભામાં પણ ‘રઘુપતિ રાઘવ રામ રામ’ એ ધૂનનો પ્રચાર એમણે જ કર્યો છે. આવી રીતે રાષ્ટ્રભક્તિ ને ભગવતની ભક્તિનો સંબંધ એમણે જ પ્રથમ બતાવ્યો.

પંડિતજીના કુળમાં હરિ-કીર્તન કરવાની પદ્ધતિ છે. તેથી પંડિતજીમાં ભાવનાત્મક વૃત્તિનો સારી રીતે વિકાસ થયો અને એ વૃત્તિ સંગીતકળાની પોષક જ થઈ. મોટા મોટા સાધુઓના સહવાસથી, તુલસીદાસ રામાયણના નિરંતર વાચન, પારાયણ અને પ્રવચનથી એમની મૂળ વૃત્તિને ચેતન બળ્યું અને છેલ્લાં આઠ વર્ષમાં તેનું ભગવદ્ભક્તિમાં રૂપાંતર થયું. જૂનાં ઉસ્તાદી ગીતો પંડિતજી કોક જ વાર ગાતા. તેમાં રહેલા શૃંગારાદિ બીભત્સ રસોથી એ કંટાળી ગયા, કારણ

કે એમના જીવનમાં જ એ વસ્તુ નહોતી. તેથી ભક્તકવિનાં ભજનોનો ઉપયોગ હરહંમેશ કરતા.

મુંબઈમાં એમણે ૧૯૨૪ની સાલ સુધી કામ કર્યું. તે જ વરસમાં મુંબઈનું મકાન વિદ્યાલય ઉપરનું કરજનું દેવું ન પતવાથી એમના હાથમાંથી ગયું. તેથી વિદ્યાલયનું કામ મુંબઈ જેવી અદ્વાદ નગરીમાં પહેલાં જેવું ચલાવવું મુશ્કેલ હતું. તેથી નાશિક પંચવટીમાં એક સુંદર જગ્યા મેળવી તેના ઉપર એક નાની સરખી ઇમારત બાંધી તેમાં કામ ચલાવવાની યોજના પંડિતજીના મનમાં આવી. એટલામાં પંડિતજી ચાતુર્ભાસ નિમિત્તે નાશિકમાં રામાયણ પ્રવચન કરતા હતા. ત્યાં એમના ચાર માસના નિવાસથી ત્યાંના શ્રોતાએ તેમની યોજનાને સહાનુભૂતિ બતાવી અને તેનું પર્યાવસાન રામનામા-ધારાશ્રમ સ્થાપવામાં થયું. એ આશ્રમ માટે જમીન મળી છે અને તેના ઉપર પ્રથમની યોજના મુજબ નાની સરખી ઇમારત અને રામાયણ-મંદિર છે. મંદિરમાં તુલસીદાસ રામાયણની સ્થાપના કરી છે, જેમ શીખોના ગુરુદ્વારમાં ગ્રંથ સાહેબ. મંદિરમાં એમના શિષ્યો રામનામની હરહંમેશ ચોવીસે કલાક ચોક્કી કરે છે. સંગીતવર્ગી માટેનાં ક્રમિક પુસ્તકો છાપવાનું વગેરે કામ ત્યાં જ ચાલે છે.

પંડિતજીએ સંગીતપ્રચારનું કાર્ય કર્યું તે પહેલાં ત્રીસ પાંત્રીસ વરસ પૂર્વે હિંદુસ્તાની સંગીતની સ્થિતિ ખૂબ ખરાબ હતી. સમાજમાં સંગીતને સન્માન્ય સ્થાન નહોતું અને ગાયકવાદકોને પ્રજા હલકા ગણતી. પણ આજે પરિસ્થિતિ બદલાઈ છે. આજે દેશમાં સંગીતની અનેક શાળાઓ થઈ છે. સુસંસ્કૃત માણસને સંગીત વિષે પ્રેમ ઉત્પન્ન થયો છે.

આ માનસિક ક્રાંતિ કરાવનાર પંડિતજી જ હતા. તેમની સતત મહેનત, ચીવટ અને તમન્નાને લીધે જ પ્રજાની સંગીત વિષેની ભાવનામાં પલટો થયો છે. પંડિતજીએ જ પહેલવહેલી સંગીતલિપિની પદ્ધતિ શરૂ કરી. સંગીત વિષે તેમણે પચાસ ઉપર ચોપડીઓ લખીને તેના અભ્યાસને ઘણો વેગ આપ્યો. તેમનો શિષ્યવર્ગ મોટો છે અને તે બધા જુદા જુદા પ્રાંતોમાં પરમપૂજ્ય ગુરુજીનું કાર્ય યથાશક્તિ આગળ ધપાવી રહ્યા છે. પંડિતજી ધનના ક્ષોભમાં પડ્યા નહિ કે રાજદરબારના માન-સન્માનમાં પણ ફસાયા નહિ. આ તેમની અચળ નિઃસ્વાર્થી વૃત્તિને લીધે જ તેમણે સંગીતવિદ્યાને ભોગવિલાસની દાસી થવા દીધી નહિ અને તેને પવિત્ર રાખી. અનાશ્રયા ન શોમન્તે પંડિતા વનિતા લતાની પામર મનોવૃત્તિ કાઢી નાખી, રાજાશ્રયની હાનિકર પદ્ધતિ બંધ કરી અને સ્વતંત્ર જલસાઓ શરૂ કર્યાં. આ તેમના સ્વતંત્ર અને તેજસ્વી કાર્યથી પ્રજામાં સંગીતપ્રીતિ ઉત્પન્ન થઈ.

છેલ્લાં આઠ વરસમાં પંડિતજીએ હિંદુસ્તાનના દરેક પ્રાંતમાં નાનાં મોટાં શહેરોમાં જઈ ત્યાં સંગીતના જલસાઓ, રામાયણ-પ્રવચન, હરિકીર્તન છત્યાદિ દ્વારા સંગીતનો પ્રચાર કર્યો હતો. તેમ જ હિંદુસ્તાનના દરેક ઘરમાં ‘રઘુપતિ રાઘવ રાજા રામ, પતિતપાવન સીતારામ’ એ ધૂનનો પ્રચાર એમણે કર્યો છે. સાધુસંતોના સહવાસથી, નિરંતર ધાર્મિક પ્રવચન, પારાયણ, કીર્તન વગેરે કરવાથી એમની મૂળની સદ્વૃત્તિએને વેગ મળ્યો અને તેનું રૂપાન્તર અખંડ ભગવદ્ગીતમાં થયું. છેલ્લાં પાંત્રીસ વર્ષમાં એમણે સંગીત દ્વારા ભારતવર્ષની જે સેવા કરી છે, તેથી સંગીતકળા અને વિદ્યાને ગૌરવ પ્રાપ્ત

થયું છે. પણ હવે પંડિતજીના વજ્રદેહ ઉપર અવિશ્રાંત મહેનત અને માનસિક ક્લેશની અસર થવા લાગી હતી. તેમનું મિરજમાં ઓગસ્ટની ૨૧મીએ (૧૯૩૧) ઓગણસાઠ વર્ષની ઉંમરે દેહાવસાન થયું. એમના જવાથી સંગીતદેવીનો પનોતો પુત્ર ગયો છે અને તેની ખોટ વણપુરાયેલી જ રહેશે. તથાપિ એમનું કાર્ય એમના શિષ્યોની આગળ છે. એમના શિષ્યોએ એમની પાસેથી સ્ફુરણા લઈને એમનું જ કાર્ય ક્યારનુંયે શરૂ કર્યું છે. હવે એમના સ્મરણથી જ એ કાર્યને વેગ મળે અને ઈશ્વર એમના આત્માને શાંતિ આપે એટલું ઇચ્છી આ લેખ સમાપ્ત કરું છું.

શ્રી. પુંડરીક વિકૃલ વિરચિત રાગમાલા

શ્રી ક્ષેત્ર ડાકોરથી એક સંસ્કૃત હસ્તલિખિત પોથી શ્રી. પૂ. કાકાસાહેબ કાલેલકરના અનુગ્રહથી મારા હાથમાં આવી છે. એ પોથીનાં ૩૦ પાનાં બંને બાજુએ લખેલાં છે. દરેક પાનું ૭૧૧ ઇંચ પહોળું અને ૪૧૧ ઇંચ લાંબું છે. બંને બાજુએ એક એક ઇંચનો સમાસ છે. દરેક પૃષ્ઠ ઉપર ૧૦ થી ૧૧ લીટીઓ છે.

પ્રસ્તુત ગ્રંથના કર્તાનું નામ, તે ક્યારે લખાત હતા, એ જાણવાનું સાધન આ પોથીમાં નથી. પરંતુ એ ગ્રંથ વાંચતાં જ મને પુંડરીક વિકૃલકૃત ‘રાગમાલા’ નામનો ગ્રંથ છે એમ લાગ્યું. કારણ એક બે ઠેકાણે પ્રસ્તાર અને ઉદ્દિષ્ટની વ્યાખ્યા આપતાં તેમાં વિકૃલ નામ આવવાથી પુંડરીક વિકૃલ યાદ આવ્યા. અને તેને સરખાવવા માટે મેં તેની છાપેલ પ્રત જોઈ. એ છાપેલ પ્રત નિર્ણયસાગર પ્રેસમાં મુંબઈના સૌલિસિટર શ્રી. ભાલચંદ્ર સીતારામ સુકથનકર એમ. એ.એ પ્રસિદ્ધ કરી છે અને એ ગ્રંથનું સંશોધન પણ પ્રખ્યાત

સંગીતશાસ્ત્રી ગણપતરાવ ગોપાળરાવ અર્વે તેમ જ નારાયણ ગોવિંદ રાતજનકર એ અનેએ ઈ. સ. ૧૯૧૪ માં કર્યું છે.

મૂળ ગ્રંથનું પ્રકાશન તો થયું જ છે પરંતુ મારા હાથમાં જે પોથી આવી છે તે પોથીમાં કેટલાક શ્લોકો વધારે છે. પોથીમાં આરંભ 'શ્રી ગણેશાય નમઃ' કરીને પછી

શુદ્ધ છાયાલગભિજ્ઞો મૂર્છનાગ્રામતાનવિત્ ।

સતાલો રંજકં ગીતં યો ગાયતિ સ ગાયનઃ ॥

આમ આરંભ કર્યો છે. ત્યાર પછી આગળ ૨૧ શ્લોકો છે. એ ૨૧ અને પહેલો શ્લોક મળીને ૨૨ શ્લોકમાં ગાયકનું લક્ષણ, ગાયકના ગુણદોષ, નાદનાં સ્થાનો, શ્રુતિ, સ્વર, ગ્રામ, મૂર્છના, તાન, પ્રસ્તાર, તેની સંખ્યા, નષ્ટ, ઉદ્દિષ્ટ, વર્ણ, અલંકાર, ગમક, છાયા, આલમ્બિના ભેદ, રાગની સ્થાપના, રાગનાં લક્ષણો, પ્રબંધ લક્ષણ, તેના ગુણદોષ, વાગ્ગેયકારની વ્યાખ્યા, એટલું જ ઉદ્દિષ્ટ છ શ્લોકમાં કહ્યું છે. પછી ગાયકના ગુણદોષોના સોળ શ્લોકો છે. એમ મળીને આવીસ શ્લોકો થાય છે. પ્રસ્તુત આવીસ શ્લોક નીચે આપું છું.

શુદ્ધ છાયાલગભિજ્ઞો મૂર્છનાગ્રામતાનવિત્ ।

સતાલો રંજકં ગીતં યો ગાયતિ સ ગાયનઃ ॥

- × एकल्लो यमलो वृन्द गायनश्चेति स त्रिधा ।
- × एक एव तु यो गायेदसावेकल्लगायनः ॥
- × सद्द्वितीयो यमलकः सवृन्दो वृन्द गायनः ।
- × गातृवादकसंघातो वृन्द मित्यभिधीयते ॥

इति गायनः

गायनस्य गृणा दोषा नादस्थान श्रुति स्वरा : ।

ग्रामश्चमूर्छनास्तानाः प्रस्तारस्तस्य संह्यका ॥

नष्टोद्दिष्टो (श्रौ) त (त) तो वर्णालंकार गमकास्ततः ।

छायाश्चालसि भेदाश्च रागस्य स्थापनं ततः ॥

रागलक्ष्मस्वरूपाणि प्रबंधलक्षणानि च ।

प्रबंधगुणदोषाश्च ततो वाग्येयकारकः ॥

इत्युद्दिष्टाः क्रमात्तेषां प्रवक्ष्याम्यथ लक्षणं ।

सुष (ध) टश्च सुशारीरं ग्रहमोक्षविचक्षणः ॥

विविधालसि निपुणः श्रावकः सांप्रदायिकः ।

आयत्तकंठवान् शुद्धछायालगविशेषवित् ॥

जितश्रमः सावधानो गायनानां गुणा दश ।

तत्त स्थानं यथा योग्यं घटयन् सुघटः स्मृतः ॥

तार माधुर्यं पुष्टिच स्निग्धानुध्वनिकान्तिता ।

तत्सुशारीरमित्युक्तं शारीरेण सहोद्भवात् ।

गीतारंभं समाप्त्योश्च लयतालग्रहानुगः ॥

गीतनिर्वाहकः प्रोक्तो ग्रहमोक्षविचक्षणः ।

आलापरूपकालापभंजन्यालपनेषु च ॥

विविधालसिनिपुणास्तत्तदालसिकोविदः ।

दूरात्तु श्रूयते यस्मात् ध्वनिः श्रावक उच्यते ॥

गुरुशिक्षानुसारेण साधकः सांप्रदायिकः ।

स्वाधीनध्वनिप्राचुर्यं स्मृतश्चायत्तकंठवान् ॥

शुद्धे छायालगेचैव हिताहितविचारवान् ।

मतिमान् यः स शुद्धादिछायालगविशेषवित् ॥

अभ्यासतत्परो धीमान् त्रिसंध्यं च जितःश्रमः ।

इति गायनगुणाः

अव्यवास्थित सीत्कारी कपिलाव्यक्तकोद्भवाः ।

वितालो दुष्ट विरसौ व्यंगंगः सानुनासिकः ॥

इत्ये ते दश दोषाःस्युः प्रसिद्धा गायनाग्निषु ।

स्थानत्रष्टः सप (म ५)प्राप्तुमशक्तस्त्वव्यवस्थितः ॥

मुहः सीत्कारतां कुर्वन् सीत्कारी कथितो बुधैः ।

कपिलः सनु (तु ?) योगायेत्स्वरान्यूनाधिकश्रुतान् ॥

× ગદ્ગદધ્વનિરવ્યક્ત વર્ણસ્ત્વવ્યક્તઉચ્ચતે ।

× છાગવધ્વનિ (દ્વદનં) કુર્વન્નુદ્વડોઽધમ ગાયનઃ ॥

કાલજ્ઞાનવિહિનો યો વિતાલસ્તાલ વિચ્યુતઃ ।

ઉદ્ધુષ્ટો (ઉદ્ધુષ્ટો)વિરસોદ્ધોષઃ કાકવત્કર(ર્ક)શબ્દભાક્ ॥

+ વિરસો નીરસો વર્જ્ય સ્વરગાનાદપસ્વતઃ (રઃ) ।

ગલગલ્લ શિરોનેત્ર કરાદીનાં વિકારતઃ ॥

ગાયન્ વ્યંગાંગકશ્વાસોવધમાધમગાયન ! ।

× યદા નાસિકયા ગાયન્ ગીયતે સાનુનાસિકઃ ॥

इति गायनदोषः

હવે છાપેલ પ્રતમાં જે આરંભમાં ૨॥ શ્લોકો આવ્યા

છે તે મારી હસ્તલિખિત પ્રતમાં નથી; તે આ પ્રમાણે છે.

कल्याणं बहुलं देशी वसंतं ललितं मुदे ।

नरनारायणं वंदे श्रीसारंग विभासकम् ॥

विट्टलेनसमुद्धृत्य सारं ग्रन्थार्थनिर्णयात् ।

श्रीमत्कपिलमुन्यर्थ क्रियते रागमालिका ॥

रागहेतुकनादस्य भेदानादो वदाम्यहम् ।

આના ૫૬ી

મનોયુક્તં વિવક્ષાત્મા હન્તિ વહ્નિમનોઽનિલઃ । એ શ્લોક છે.

અને એ શ્લોકથી છાપેલ અને મારી હસ્તલિખિત પ્રતોના શ્લોકોનો ક્રમ એક જ છે.

પ્રસ્તુત ગ્રંથકર્તાના બીજા એ ગ્રંથો 'સદ્રાગ ચંદ્રોદય' અને 'રાગમંજરી' એ બન્ને પ્રસિદ્ધ થયા છે. તેમાં રાગમંજરી ગ્રંથ પુનાના પંડિત દત્તાત્રેય કેશવ જોષીએ પ્રસિદ્ધ કર્યો છે. તેની પ્રસ્તાવના લખતાં પુંડરીક વિકૃલકૃત 'નૃત્યનિર્ણય' નામના ગ્રંથનો ઉલ્લેખ કર્યો છે. એમાં પુંડરીક વિકૃલ અકબર આદલાહના દરબારમાં હતા એમ તેઓ તે ગ્રંથના પહેલા શ્લોક ઉપરથી તારવી કાઢે છે.

પુંડરીક વિકૃલકૃત રાગમાલા એ ગ્રંથ આત્મરીય સંગીત-પદ્ધતિનું વિવેચન કરે છે. પોતે દક્ષિણ સંગીતના હિમાયતી હોવા છતાં ઉત્તર તરફ આવીને ઉત્તરના રાગોનું ભાર્યાપુત્રનું વર્ગીકરણ કરી બતાવવાનો એમનો પ્રયત્ન સફળ થયો છે, એમ પંડિત જોષીનું કથન મને પણ ઠીક લાગે છે.

આવી રીતે બન્ને પદ્ધતિઓનું અવલોકન કરી તેમાંથી કંઈક સિદ્ધાંત તારવી કાઢી તેનું દિગ્દર્શન પુંડરીક વિકૃલે પોતાના ગ્રંથમાં કર્યું છે. પુંડરીક વિકૃલ ખાનદેશના ફરકી વંશના આદલાહ બુરહાનખાં પાસે હતો. પછી અકબરના સરદાર રાજા ભગવાનદાસના પુત્ર માધવસિંહ અને માનસિંહ પાસે હતો. પછી અકબર પાસે હતો, એમ પંડિત જોષીએ પોતાની પ્રસ્તાવનામાં જણાવ્યું છે.

પુંડરીક વિકૃલના ગ્રંથ ઉપરથી આપણે જોઈ શકીએ છીએ કે આપણા ઉત્તર તરફના આર્યસંગીત ઉપર ફારસી સંસ્કૃતિની કેવી અસર થતી હતી. પુંડરીક વિકૃલે ફારસી રાગનાં નામે પોતાના રાગ સાથે સરખાવ્યાં છે, તે ઉપરથી એ સમજી શકાય છે. દાખલા તરીકે નીચેનાં નામે જુઓ.

સંસ્કૃત નામ

ફારસી નામ

દેવગંધાર	રહાહી
કાનડા	નિશાબર
સારંગ	માહુર
બંગાલ	જગુલ
દેશી	આહંગ
મલ્હાર	બારા
કેદાર	સુહા
ધનાસી	ધરાયકા
જિજાવંતી	હૌસૈની
માલવ	મુંસલીકક
કલ્યાણ	યમન
વિલાવલ	સરદરદા
દેશીકાર	બાખરેજ
આસાવરી	હિજેજ
દેવગિરિ	મુશક

આ નામે રાગમંજરીમાં છે. રાગમાલામાં પણ યાવનીતોડિકા, સરદરદા, વિલાવલ, યમન, કલ્યાણ, બાખરેજ ઇત્યાદિ રાગનાં લક્ષણો ઉપરથી એ જ વાતની પ્રતીતિ થશે.

પુંડરીક વિકલના ગ્રંથમાં એક વાત સ્પષ્ટ લખી છે તે એ છે કે બાવીસ શ્રુતિઓમાંથી પાંચમી, છઠ્ઠી, અઠારમી, અને એગણીસમી એમ ચાર શ્રુતિઓનું ગાયનમાં પ્રયોજન નથી. ગાયનમાં ૧૮ શ્રુતિઓનું જ પ્રયોજન છે એમ લખ્યું છે. જુઓ,

પંચમ્યાષ્ટાદશી ષષ્ઠી તથા ચૈકોનવિંશતિઃ ॥

ચતસ્રઃ શ્રુતયશ્ચૈતા રાગાયૈરપ્રયોજકાઃ ।

શેષા અષ્ટાદશૈવસ્યુઃ શ્રુતયઃસ્વરબોધકાઃ ॥

તેમ જ,

ષડ્જાદીનાં સ્થિતિઃ પ્રોક્તા પ્રથમા ભરતાદિભિઃ ।

અસપાઃ *પૂર્વપૂર્વાસ્તે સંચરત્યુત્તરોત્તરમ્ ॥

ત્રિચ્છિર્ગતીસ્તે પ્રત્યેકં યાંતિગથ્ચ ચતુર્ગતીઃ ।

યયદ્રાગોપયોગઃ સ્યાત્તત્તદિચ્છાગતિર્ભવેત્ ॥

એટલે પડ્મદિ સ્વરોની પ્રથમ સ્થિતિ એટલે તેનાં શુદ્ધ સ્થાનો છે. પડ્મ અને પંચમ વગરના આઠીના પાંચ સ્વરો ઉત્તરોત્તર સંચરે છે. એટલે એમની ત્રીજી વિકૃતિ થઈ શકે છે. આ ઉપરથી સ્વરની ક્રમલ વિકૃતિને આમાં સ્થાન નથી. દક્ષિણ પદ્ધતિમાં સ્વરની વિકૃતિ સ્વરની પછી હોય છે. એ વાત પ્રસિદ્ધ જ છે.

આટલું વિવેચન આ ગ્રંથને માટે અસ છે. હું આશા રાખું છું કે સંગીતના સંશોધનની આગતમાં વિદ્વાન લોકો રસ લેશે.

* મારી પોથીમાં “સ્વસ્વ પૂર્વાતઃ” એવો પાઠ છે.

ભારતીય સંગીતનું ઐતિહાસિક અવલોકન—૧

પ્રાણીમાત્રને આનંદ આપનારી સંગીત જેવી બીજી વસ્તુ નથી. સંગીતનું મૂળ જેવા જતાં “ઋષિનું કુળ અને નદીનું મૂળ” એ કહેવત યાદ આવે છે. સંગીતની ઉત્પત્તિના ઇતિહાસ સંબંધી એક પરંપરા પ્રાચીન સંગીતગ્રંથોમાં મળી આવે છે:—

સામવેદાદિદં ગીતં સંજગ્રાહ પિતામહઃ ।

તદ્ગીતં નારદાયૈવ તેન લોકેષુ વર્ણિતમ્ ॥

સંગીતમકરંદ, પ્રથમ પાદ, શ્લો. ૧૮.

આ પ્રમાણે ઉત્પત્તિ મળે છે, પરંતુ આથી ઇતિહાસ-સંશોધકનું સમાધાન શું થઈ શકે? વેદોનો ઉગમ જેમ બ્રહ્માથી તેમ જ સંગીતશાસ્ત્રનો ઉગમ પણ બ્રહ્મદેવથી કદબી શકાય. ઉપરની ઊક્તિથી સંગીતનું પ્રાચીનત્વ વેદકાળ જેટલું જ સિદ્ધ થાય છે. અસ્તુ.

પ્રસ્તુત વિષયની ઐતિહાસિક ચર્ચા કરતા પહેલાં એ વિષયની રચના કેવી રીતે કરવામાં આવશે તે બાબતમાં એ શબ્દ લખવાની જરૂર છે.

હિંદુસ્તાનના ઇતિહાસમાં પ્રાચીન યુગ એટલે કે વેદકાળ. તે કાળ કેટલાક વિદ્વાનોના મતાનુસાર ઈ. પૂ. ૫૦૦૦ થી ૧૦૦૦૦ વર્ષ છે, છતાં ઈ. પૂ. ૧૫૦૦ કરતાં તો તે અર્વાચીન નથી જ એ વિષે તો બધા સંમત જ છે. તેથી તે વખતના વૈદિક વાઙ્મયમાં મળતા સંગીતવિષયક ઉલ્લેખો લઈને તેનો નિષ્કર્ષ કાઢી, ત્યાર પછી પાલિ અને પ્રાકૃત ગ્રંથો તેમ જ મહાભારત, રામાયણ વગેરે ગ્રંથો, પુરાણ, કાવ્ય, નાટક વગેરેના ગ્રંથો, તેમના સમય, અને સંગીત-વિષયક પુરાણું સાહિત્ય ઇત્યાદિ જે જે મળી આવે છે તે બધા ઉપર થોડી થોડી માહિતી આપવાનું યોગ્ય ધાર્યું છે.

વૈદિક વાઙ્મયના ઇતિહાસ તરફ દૃષ્ટિ કરતાં એમ જણાઈ આવે છે કે ઇતર વિદ્યા, શાસ્ત્ર અને કળાની જેટલા પ્રમાણમાં આર્યાવર્તમાં ઉન્નતિ હતી તેટલા જ પ્રમાણમાં સંગીતની પણ હતી. સંગીતનું સ્થાન ધાર્મિક અને સામાજિક જીવનમાં ઉચ્ચ હતું. ચાર વેદ પૈકી સામવેદ એ ગાયનનો સ્વતંત્ર વેદ માનવામાં આવે છે એનું કારણ તેની બધી ઋચાઓ ગાયનબદ્ધ છે. નરમેધ, અશ્વમેધ ઇ. ધાર્મિક મહોત્સવના પ્રસંગે સંગીત અત્યંત આવશ્યક હતું. દેવતાઓની સ્તુતિવિષયક ઋગ્વેદની ઋચાઓ જુદી કાઢીને તેનો એક સ્વતંત્ર વેદ બનાવ્યો, તે જ સામવેદ. ચાર વેદ પૈકી પહેલા ત્રણ—ઋગ્, યજુઃ અને સામ—એ અગ્નિ, વાયુ અને સૂર્યથી ઉત્પન્ન થયેલા છે એવું વર્ણન શતપથ બ્રાહ્મણમાં આવે છે

(જુઓ ૧,૧,૫,૮, અગ્નેર્કૃગ્વેદો, વાયોર્યજુર્વેદઃ, સૂર્યાત્સામઃ). સામવેદની એકંદર ઋચાઓ ૧૮૧૦ છે, અને તે સામવેદ-સંહિતામાં મળે છે. આ ૧૮૧૦ પૈકી કેટલીક ઋચાઓની પુનરુક્તિ આદ કરતાં ખરી ઋચાઓ ૧૫૪૯ રહે છે. એ ૧૫૪૯ ઋચાઓમાંથી ધણીખરી ઋગ્વેદમાંથી લીધેલી છે, ફક્ત ૭૫ ઋચાઓ સ્વતંત્ર છે. આખી સામસંહિતા બે ભાગમાં છે: આર્યિક અને ઉત્તરાર્યિક. આ બંને ભાગમાં જે ઋચાઓ છે તે ગાયત્રી, જગતી, ત્રિષ્ટુપ, પ્રગાથ ઇત્યાદિ વૈદિક છંદોમાં છે. આ છંદો ઉપરથી એ ઋચાઓ ગાયન કરવા માટે જ ચૂંટાયેલી હોય એમ લાગે છે. જેમ હાલના શાર્દૂલવિક્રીડિત વગેરે વૃત્તો બોલાતા સાંભળવાથી ગાયનની પ્રતીતિ થાય છે તેમ સામવેદમાં આવતા છંદો વિશે થતું હશે. સંહિતાના જે બે ભાગ કરવામાં આવ્યા છે તેનો હેતુ ગાન જ છે. પહેલા આર્યિક વિભાગમાં ૫૮૫ ગાયનની ઋચાઓ છે. તે જુદા જુદા છંદમાં છે. પ્રત્યેક ઋચાને યોનિ કહે છે. જેમ એક રાગ અનેક તાલમાં ગાઈ શકાય છે તેમ ઋચાઓ અનેક છંદમાં ગાઈ શકાય છે. જો કે એક છંદમાં અનેક ઋચાઓ ગાઈ શકાય, તો પણ કેટલીક ઋચાઓના અમુક ચોક્કસ છંદ માનેલા છે. તે પ્રમાણે આર્યિક એટલે પરપ ઋચાઓનો એક સંગ્રહ. બીજા વિભાગ ઉત્તરાર્યિકમાં ત્રણ ત્રણ ઋચાઓનું એક પદ, એવાં ૪૦૦ પદો છે. આ પદોનાં ગાયનો યજ્ઞ પ્રસંગે થતાં હતાં.

યજ્ઞના પ્રસંગે ધણી જુદી જુદી જાતના વિદ્વાનો આવીને ભાગ લેતા હતા. યજ્ઞભૂમિ તૈયાર કરવા માટે ભૂમિતિજ્ઞની, શુભમુહૂર્ત પર આરંભ કરવા માટે જ્યોતિષજ્ઞની,

વેદવેદાંગજ્ઞ, મીમાંસક, કર્મવાદી વગેરેની તથા ગાયક વર્ગની આવશ્યકતા હોવાથી ઘણા વિદ્વાનો યજ્ઞસભામાં હાજર રહેતા હતા. એ ઉપરથી જુદી જુદી પાઠશાળાઓ તે વખતમાં હશે એમ લાગે છે. સામવેદના એ વિભાગ ઉપરથી પાઠ્ય અને ગેય એ બે શબ્દ યાદ આવે છે. સાધારણ પ્રસંગે પાઠ્યનો ઉપયોગ કરાતો હશે અને મોટા મેળાવડામાં—મહાન યજ્ઞની સભાઓમાં—ગેયનો ઉપયોગ થતો હશે. ખાસ યજ્ઞને વખતે ઉત્તરાર્ચિકની ઋચાઓનો જ ઉપયોગ કરવામાં આવતો હતો.

શબ્દોના ઉચ્ચારણ પ્રમાણે ચિહ્નો એ ભાગમાં આપેલાં છે. તેમાં સ્વરોનાં ચિહ્નો પણ આપેલાં છે. ગાતી વખતે પુનરાવૃત્તિ અને પ્રક્ષેપનાં રૂપો જેવી રીતે થાય છે તેવી જ રીતે આપવામાં આવેલાં છે. તેને સ્તોમ કહે છે. સ્તોમનું સ્વરૂપ સામગ્રાહ્યમાં આપેલું છે. (જુઓ તૈત્તિરીય-સંહિતા, પ્રથમ કાંડ, અષ્ટમ પ્રપાઠક, ૧૩ મા અનુવાક ઉપરની ટીકા:—તિસ્રમ્યો હિં કરોતિ સ પ્રથમયા તિસ્રમ્યો હિં કરોતિ સ મધ્યમયા તિસ્રમ્યો હિં કરોતિ સ ઉત્તમયોઽયતી ત્રિવૃત્તો વિષ્ણુતિઃ) એટલે ત્રણ ઋચાઓનું જે આખું પદ ગાવાનું હોય તે પહેલી ઋચાના ઢાળમાં ગાવું એ એક પ્રકાર, બીજી ઋચાના ઢાળમાં ગાવું એ બીજો પ્રકાર, તેમ જ ત્રીજી ઋચામાં ગાવું તે ત્રીજો પ્રકાર.^૧

૧. સોમયાજી વેદશાસ્ત્રસંપન્ન કાશીનાથ શાસ્ત્રી લેલે કૃત અનુવાદ ઉપરથી.

પ્રાચીનસ્વરશ્લેષનપદ્ધતિઃ આ પદ્ધતિમાં જે સામ છે તે ત, કા, ણ^૨ ધ^૦ અક્ષરની મદદથી કરેલ છે. ઘણી વખત સમ સ્વરને માટે ૧,૨,૩,૪,૫,૬,૭, એ આંકડાઓ પણ જોવામાં આવે છે. સામવેદ ગાવાની પદ્ધતિ નારદીયશિક્ષામાં આપેલી છે. એ પદ્ધતિમાં સામગાયક પોતાના હાથ અને આંગળીઓ ચલાવીને જુદા જુદા સ્વર ઉપર જોર આપે છે.

આર્થિક ગાયનમાં ખીજા એ વિભાગ ‘ગ્રામ’ અને ‘આરણ્ય’ એવા છે, જેને ‘ઉહ’ અને ‘ઉહ્ય’ પણ કહે છે. વસ્તીમાં ગવાતાં ‘ગ્રામ’ કહેવાય અને અરણ્યમાં ગવાતાં ‘આરણ્ય.’

સામવેદનું આટલું વિવેચન કર્યા પછી ઋગ્વેદ અને અથર્વવેદ ઉપર આવીએ. ઋગ્વેદમાં સમસ્વરોને સમઘાતુ તરીકે ઉલ્લેખ્યા છે. માતા યન્મન્તુર્યૂથસ્ય પૂર્વાભિ વાણસ્ય સમઘાતુરિજ્જનઃ । ઋગ્. મં. ૧૦. ૩૨-૪.

ગાયકને ‘ઉદ્ગાતા’ કહે છે. શકુનિ પક્ષીને સંબોધતાં તેને ઉદ્ગાતાની સાથે સરખાવે છે.

ઉદ્ગાતેવ શકુને સામ ગાયસિ ।

બ્રહ્મપુત્ર ઇવ સવનેષુ શંસસિ ॥ ઋગ્. મં. ૨. ૪૩-૨.

વીણા વગાડનારને માટે વીણાગાયિન્ અને વીણાવય એ બે શબ્દો આવે છે. ઋગ્વેદમાં ચાર પ્રકારનાં વાદ્યોનો ઉલ્લેખ આવે છે. તે ઉપરથી જણાય છે કે વાદનવિદ્યામાં તે વખતના લોકો કુશળ હશે. વાદ્યોના તત, વિતત, ઘન,

૨. ઉદાત્ત, અનુદાત્ત અને સ્વરિતનાં આ ચિહ્નો હોય એમ મને લાગે છે.

સુષિર એવા ચાર પ્રકાર છે. તત એટલે તંતુવાદ્ય. વિતત એટલે ચર્મવાદ્ય. ઘન એટલે ધાતુવાદ્ય. સુષિર એટલે વાયુવાદ્ય. તતવાદ્યમાં કર્કરિતો ઉલ્લેખ આવે છે.

આવદંસ્ત્વં શકુને ભદ્રમા વદ તૂષ્ણીમાસીનઃ સુમતિં ચિકિદ્ધિ નઃ ।

યદુત્પન્નવદસિ કર્કરિયથા બૃહદ્ વદેમ વિદથે સુવીરાઃ ॥

ઋગ્. મં. ૨. ૪૩-૩.

તતવાદ્ય પૈટા બીજો ઉલ્લેખ કાંડવીણાનો આવે છે:—

આઘાટયો ઘાટલિકાઃ કાંડવીણાઃ । કાઠકસંહિતા ૩૪-૫.

આમાં આઘાટિ શબ્દ ધનવાદ્યસૂચક છે, જેને અંગ્રેજીમાં Cymbal કહે છે. ધનવાદ્યની વ્યાખ્યા કાંસ્યતાલાદિકં ઘનમ્ એમ સંગીતગ્રંથોમાં મળે છે.

આઘાટિનો બીજો ઉલ્લેખ અથર્વવેદ મં. ૪, ૩૭, ૫ માં આવે છે. આપ્સરાઓને સંબોધતાં કહે છે:—યત્ર વ હ પ્રેઙ્ક્ષા હરિતા અર્જુના ઉત યત્રાઘાટાઃ કર્કર્યઃ સંવદન્તિ તત્ પરે તા અપ્સરસઃ પ્રતિબુદ્ધા અમૂતન । ‘હે આપ્સરાઓ, જ્યાં લીલો અને ધોળો હિંડોળો છે, અને જ્યાં આઘાટ કર્કરિતી સાથે સંવદે છે, ત્યાં તમે જાઓ.’

આ સૂત્રમાં અને વાગ્ગોના ઉલ્લેખ આવે છે. અને આખું સૂત્ર નૃત્યસૂચક હોય એમ જણાય છે. સાયણાચાર્ય પોતાના ભાષ્યમાં પણ કહે છે:—તથા યત્ર યસ્મિન્દેશે આઘાટા આહન્યમાના વાયમાનાઃ કર્કર્યઃ વાયવિશેષાઃ સંવદન્તિ એટલે કે ‘યુષ્મન્નૃત્તાનુગુણ્યેન સામાનં ધ્વનન્તિ.’^૩ આમાં નૃત્યની સાથે

૩. આઘાટિનો સાયણાચાર્ય ‘આહન્યમાનાઃ’ એવો અર્થ કરતા દેખાય છે પણ બીજા વિદ્વાનો તેનો અર્થ પણ વાદ્યવિશેષ કરે છે.

કયા પ્રકારનાં વાદ્યો વગાડવામાં આવતાં હશે તેનો ખ્યાલ આવે છે.

તંતુવાદ્યમાંથી ત્રીજું વાદ્ય જેને વાળ કહે છે તેનો ઉલ્લેખ ઋગ્. મં. ૧. ૧૭-૮; ૧૦. ૩૨-૪ માં આવે છે: વાળસ્ય સપ્તધાતુરિજ્જનઃ । વાણ એટલે વીણાવાદ્ય એમ કહીએ તો ચાલે. પછીના ગ્રંથોમાં એ વાદ્યનું લક્ષણ પણ મળે છે. આ લક્ષણ જેતાં તે વાદ્ય હાલના સારમંડલ જેવું દેખાય છે. તેનું વિવેચન પછી કરીશું.

વાણનો એક ખીજો અર્થ ઋગ્. મં. ૮. ૨૦-૮ માં દેખાય છે. સાયણાચાર્ય એનો અર્થ મરુદ્વીણા કરે છે.

વિતત વાદ્યમાં દુન્દુભિનો ઉલ્લેખ આવે છે. ખાંડણિયાને ઉલ્લેખીને કહે છે:—યચ્ચિદ્ધિ ત્વં ગૃહેગૃહ ઉલ્લુખલાક યુજ્યસે इह शुभतमं वद जयतामिव दुन्दुभिः । ઋગ્. મં. ૧. ૨૮-૫.

તેમ જ આમૂરજ પ્રત્યાવર્તયેમાઃ કેતુમદુન્દુભિર્વાવદીતિ સમશ્વર્ણાશ્ચ રતિ નો નરો અસ્માકમિન્દ્ર રથિનો જયન્તુ । ઋગ્. મં. ૬. ૪૭-૩૧.

જે વાદ્યના બચંકર ઘોષ છે તે વાદ્યના ઉલ્લેખ ઋ. મં. ૮. ૬૧-૯ માં આવે છે.

अव स्वराति गर्गरो गोधा परि सनिष्पवन् ।

पिङ्गा परि चनिष्कददिन्द्राय ब्रह्मोद्यतं ॥

આ ત્રણ પ્રકારનાં ગર્ગર, ગોધા, પિંગા એ વાદ્યો રણવાદ્યો હશે. પિંગા એ સુપિર, ગોધા ચર્મવાદ્ય અને ગર્ગર એ તંતુવાદ્ય હશે. સુપિર વાદ્યનો ખીજો ઉલ્લેખ બાકુરનો આવે છે. એનો અર્થ શંખ જેવો લાગે છે.

યવં શ્રુતેનાશ્વિના વપંતેષં દુહન્તા મનુષાય દસ્યા અભિ દસ્યું
 બકુરેણા ધમન્તોરુ જ્યોનિશ્વકથુરાર્યાય ॥ આમાં બકુર વાદ્ય કૂંડીને
 અશ્વિનોએ દસ્યુને હરાવ્યા. સુપિર વાદ્યનો ત્રીજો ઉલ્લેખ
 ઋગ્ ૦ મં. ૧૦, ૧૩૫, ૭ માં આવે છે :

इदं यमस्य सादनं देवमानं यदुच्यते ।

इयमस्य धम्यते नाळीरयं गीर्भिः परिष्कृतः ॥

‘આ યમનું ઘર છે. તેને દેવમાન કહે છે. એમાં ગાયન
 વડે નાળી કૂંડાય છે.’

આ પ્રમાણે તતવિતતાદિ ચાર વાદ્યોના ઉલ્લેખ
 ઋગ્વેદમાં મળી આવ્યા તે ઉપરથી જણાય છે કે તે વખતે
 ગાયન સાથે વાદ્ય વગાડવાનો પ્રચાર હતો અને તે વખતે
 તે તે જાતનાં વાદ્ય વગાડનારા પણ હતા. પાછળના ગ્રંથોમાં
 વિશેષ વર્ણન આવે છે એટલે અહીં એની ચર્ચા કરીશું નહિ.
 નૃત્યનો ઉલ્લેખ ઋગ્વેદ મંડળ ૧૦, સૂ. ૭૨, ઋ.
 ૬ માં છે :

“यद्देवा अदः सलिले सुसंरब्धा अतिष्ठत ।

अत्रा वो नृत्यतामिव तीव्रो रेणुरजायत ॥

આમાં ઉપાની સ્તુતિ કરતાં તેનો રંગ નાચનારી સ્ત્રીના
 પગ વડે ઊડતી ધૂળની સાથે સરખાવ્યો છે. એથી ખુલ્લા
 મેદાનમાં નૃત્ય કરવાની રીત તે વખતે હતી અને સ્ત્રીઓ
 પણ આમાં ભાગ લેતી હતી એમ જોવામાં આવે છે.

સામઘોષ કરતી વખતે ખીજી જાતનું વેદપદન બંધ
 કરવું એવો નિયમ હતો, તેમ જ વાદ્યનો અવાજ થાય તો
 પણ વેદઘોષ બંધ કરવો એમ લખ્યું છે, એ ઉપરથી સામ-

વેદનાં ગાનો અને તે વિષે પૂર્વકાલીન લોકસમજ અને કલ્પના શી હતી તેનો પણ ખ્યાલ આવે છે (જુઓ, આપસ્તંબ ધર્મસૂત્ર ૧-૩-૧૩, ૧૯,).

હવે સંગીતશાસ્ત્રની પરિભાષાના જે શબ્દો મળી આવે છે તેનો વિચાર કરીશું. ઋક્પ્રતિશાખ્યમાં મન્દ્ર, મધ્ય, તાર એ ત્રણ સ્વરસ્થાનો માટે મન્દ્ર, મધ્યમ અને ઉત્તમ એ શબ્દો આવેલા છે. તેમ જ સપ્ત સ્વરો માટે ‘યમ’ શબ્દ આવેલો છે; જેમ કે ત્રીણિ મન્દ્રં મધ્યમમુત્તમં ચ સ્થાનાન્યાહુઃ સપ્ત યમાતિવાચઃ ॥ સપ્ત સ્વરા યે યમાસ્તે । ઋક્પ્રતિશાખ્ય, પટલ ૧૩.

સપ્ત સ્વર કરતાં જુદા કોમલ તીવ્રાદિ સ્વરોના ઉલ્લેખ ઋક્પ્રાતિભાષ્યમાં મળે છે, જેમ કે પૃથગ્વા ॥ અથવા સ્વરેભ્યઃ પૃથગ્મૂતા અન્યે યમાઃ સ્વરેષુ વર્તન્તે एतेषां मृदुत्वं तीक्ष्णत्वं च वेदितव्यम् ।

તાલવિભાગમાં ત્રણ લયોનો ઉલ્લેખ મળે છે, તિસ્રો વૃત્તીરૂપદિશન્તિ વાચો વિલમ્બતાં મધ્યમાં ચ દ્રુતાં ચ ॥ તિસ્રો વૃત્તીર્વાચ ઉપદિશન્ત્યાચાર્યાઃ । ઋ. પ્રા. ૧૩-૪૬.

આમાં લય માટે વૃત્તિ શબ્દ આવ્યો છે. અને એ વિલંબિત, મધ્ય અને દ્રુત એ ત્રણ પ્રકારની છે. આ ત્રણ પ્રકારની વૃત્તિનો ઉપયોગ કેવી રીતે કરવો તે આગતમાં લખે છે : વિલમ્બિતાં બાલાનામધ્યાપનાદિષૂપદિશન્તિ । મધ્યમાં વ્યવહારાદિષૂપદિશન્તિ । દ્રુતામધ્યનસ્ય બહુરૂપાભ્યાસ ઉપદિશન્તિ ।

વેદનાં ત્રણ પ્રકારનાં સવનો હોય છે : પ્રાતસવન, મધ્યાહ્ન-સવન અને તાર સવન, જેમાં આ ત્રણ વૃત્તિનો અનુક્રમે ઉપયોગ થાય છે.

પ્રાંતઃકાલનું વિશેષ ગાંભીર્ય જાણીને તે વખતનાં સવન વિલાંબિત વૃત્તિમાં ગાવાનું પસંદ કરેલું હશે, એ ઉપરથી આ ત્રણે વૃત્તિના કે લયોના શાસ્ત્રીય ઉપયોગ તે વખતના શ્લોકો કરતા હતા એમ જાણાય છે.

લયની જે માત્રા હોય તેને પ્રતિવૃત્તિ કહે છે, જેમ કે માત્રાવિશેષઃ પ્રતિવૃત્ત્યુપૈતિ । માત્રાના ચોક્કસ માપને માટે નીચે પ્રમાણે આપવામાં આવ્યું છે : ચાષ્તુ વદતે માત્રાં દ્વિમાત્રાં વાયસોઽબ્રવીત્ । શિખી ત્રિમાત્રો વિજ્ઞેય એષ માત્રાપરિગ્રહઃ ॥ ત્રિમાત્રાં તુ શિખી વૃત્તે નકુલસ્ત્વર્ધમાત્રિકઃ ॥ ‘ચાપ પક્ષી એક માત્રાનો અવાજ કાઢે છે, કાગડો બે માત્રાનો, મોર ત્રણ માત્રાનો અને નોળિયો અર્ધા માત્રાનો અવાજ કાઢે છે.’ શુક્લયજુઃ પ્રાતિશાલ્ક્ય=માં યજુર્વેદેઽપિ સપ્ત સ્વરા ભવન્તિ । (જુઓ ૩, ૪૬૭, ૧૬માં).

આ ઉપરથી સંગીતના શાસ્ત્રીય પારિભાષિક શબ્દો તે વખતમાં અનાવેલા હોવા જોઈએ.

હવે ઋગ્વેદની કે બીજા વેદની ઋચાઓ ઉપર જે સ્વરોનાં ચિહ્નો વાપર્યાં છે તે ઉદાત્ત, અનુદાત્ત અને સ્વરિત સ્વરોનાં દર્શક છે. સ્વરોના આ ત્રણ વિભાગમાં સપ્ત સ્વરો આવે છે તેની વહેંચણી ઉદાત્તે નિશાદગાન્ધારૌ અનુદાત્ત ઋષભધૈવતૌ । સ્વરિતપ્રભવા હ્યેતે ષડ્જમધ્યમપચ્ચમાઃ ॥ આવી રીતે કરેલી ધણા સંગીતગ્રંથોમાં મળી આવે છે. પરંતુ ઋચા ગાતી વખતે તે સ્વરો કેવી રીતે વાપરવા એ વિષે અરાબર ખુલાસો નથી.

एकान्तरः स्वरोर्यक्षु गाथासुव्यन्तरः स्वरः ।

सामसुव्यन्तरं विद्यादेतावत्स्वरतोऽन्तरम् ॥ (नारदीयशिक्षा १, ३).

આ શ્લોક નારદીયશિક્ષામાં પ્રથમ કંડિકામાં આવે છે અને ઋગ્વેદની ઋચાઓ એક સ્વરમાં, યજુર્વેદની એ સ્વરમાં, અને સામની ત્રણ સ્વરમાં ગવાય છે એવો તેનો અર્થ છે. પરંતુ નારદીયશિક્ષા એ ગ્રંથ વેદ જેવો પુરાણો નથી, તેથી ઋચાઓ ગાવા સંગ્રંધી આ માહિતી પૂર્ણ હશે એમ લાગતું નથી.

વેદની પંચી બ્રાહ્મણ, આરણ્યક, ઉપનિષદ અને સૂત્રો આવે છે. આ ગ્રંથોનો કાળ ઈ. પૂ. ૮૦૦ થી ૪૦૦ સુધી છે. તેમ જ સૂત્રોનો કાળ ઈ. પૂ. ૪૦૦ સુધીનો છે એમ સાધારણ રીતે મનાય છે. હવે આપણે બ્રાહ્મણગ્રંથો લઈએ.

બ્રાહ્મણકાળમાં સંગીતની ઉન્નતિ વેદકાળ કરતાં વિશેષ જણાય છે. તે વખતમાં સંગીતની પરિભાષામાં વધારો થયો હોય એમ લાગે છે. વીણા વગાડનારને માટે વીણાવદ તેમ જ સંગીતવૃન્દના નાયકને માટે વીણાગણિત્ શબ્દ આવે છે. (જુઓ તૈત્તિરીય બ્રાહ્મણ ૩,૯,૧૪,૧ તેમ જ શતપથ બ્રાહ્મણ ૧૩,૧,૫,૧).

બીજો ઉલ્લેખ શતપથ બ્રાહ્મણમાં ઉત્તરમન્દ્રાનો આવે છે. ઉત્તરમન્દ્રા એ મૂર્છનાનું નામ છે. મૂર્છના એટલે થાટ (Scale). (જુઓ શતપથ બ્રાહ્મણ ૧૩,૪,૨,૮; ૩,૨,૪,૬; ૧૩,૧,૫, ૧).

આમાં વીણાનો તાર જે થાટમાં મેળવવો હોય તે થાટનું નામ ઉત્તરમન્દ્રા આપ્યું છે. (જુઓ શતપથ બ્રા. ૧૩, ૪, ૨, ૮). અને એ થાટ મૂળ શુદ્ધ સપ્ત સ્વરોના જ છે; કેમ કે સંગીતના પ્રાચીન ગ્રંથોમાં ઉત્તરમન્દ્રાની વ્યાખ્યા આપી

છે તે જોતાં તે મૂળ સપ્ત સ્વરોમાં જ આવે છે. જેમ કે
ષડ્જે તૂત્તરમંદ્રાદૌ રજની ચોત્તરાયતા ધત્યાદિ.

પ્રાચીન સંગીતમાં ત્રણ ગ્રામો મનાતા હતા, અને તેમાં
પ્રત્યેક ગ્રામની સાત સાત મૂર્છનાઓ મનાતી હતી. એ
મૂર્છના એટલે જ થાટ. હવે પડ્જ નામના ગ્રામની પહેલી
મૂર્છનાનું નામ ઉત્તરમંદ્રા છે; અને એ પડ્જ સ્વર ઉપરથી
જ શરૂ થાય છે.

બીજાં વાદ્યોમાંથી તૂણવનો ઉલ્લેખ તૈત્તિરીય બ્રાહ્મણ
૬,૧,૪,૧ અને ૩,૪,૧૩,૧માં આવે છે. તૂણવનો અર્થ
વાંસળી છે, તે વાંસની હોય છે. પુરુષમેધ વખતે હોમવાનાં
મનુષ્યોની ગણતરીમાં જે વાદ્ય વગાડનારા અથવા ગાનારાનો
સમાવેશ કરેલ જોવામાં આવે છે, તેમાં તૂણવધ્મ એટલે
વાંસળી વગાડનારનું નામ આવે છે. ૩,૪,૧૫,૧ માં તલ્લવ
નામનું એક વાદ્ય આવે છે તે વગાડનારનો પણ તે યાદીમાં
સમાવેશ છે. વીણા, દુન્દુભિ વગાડનારને પણ તે યાદીમાં
સ્થાન છે.

યજ્ઞને વખતે બે બ્રાહ્મણ હાથમાં વીણા લઈને ગાતા
હતા, તેનો ઉલ્લેખ આ પ્રમાણે છે:—બ્રાહ્મણૌ વીણાગાથિનૌ
ગાયતઃ । શ્રિયા વા એતદ્રૂપમ્ । યદ્વીણા । શ્રિયમેવાસ્મિન્ તદ્વતઃ ।
યદા સ્વલુ વૈ પુરુષઃ શ્રિયમન્નુતે । વીણાસ્મૈ વાદ્યતે । તદાહુઃ । યદુભૌ
બ્રાહ્મણૌ ગાયેતામ્ ।

યજ્ઞ વખતે એક બ્રાહ્મણ અને એક ક્ષત્રિય એવી એક
વીણા વગાડનારની જોડી હશે એમ પણ લાગે છે:—પ્રમં
શુકાસ્યાચ્છ્રી સ્યાત્ । ન વૈ બ્રાહ્મણે વિરમત ઇતિ । બ્રાહ્મણો અન્યો
ગાયેત્ । રાજન્યોઽન્યઃ । બ્રહ્મ વૈ બ્રાહ્મણઃ ।

ગાયન થયા પછી ગાનારને કે વગાડનારને ધનામ આપવામાં આવે છે તે બાબતમાં તૈત્તિરીય બ્રાહ્મણ કાંડ ૩, પ્રપાઠક ૯, અનુવાદ ૧૪માં અનોયુક્તે ચ શતે ચ દદાતિ એટલે ૧૦૦ બળદનાં ગાડાંઓ ભરીને દ્રવ્ય આપવું એવો ઉલ્લેખ છે.

બ્રાહ્મણ-કાળમાં જે ચાર પ્રકારનાં વાદ્યો વગાડતા હતા તેનો ઉલ્લેખ તૈત્તિરીય બ્રાહ્મણમાં કાં. ૩, પા. ૪, અનુ. ૧માં આવી રીતે છે:—પ્રતિશ્રુત્કાયા ઋતુલમ્ । ઘોષાય ભષમ્ । અન્તાય બહુવાદિનમ્ । અનન્તાયમૂકમ્ । મહસે વીણાવાદનમ્ । ક્રોશાય તૂળવધ્મમ્ । આક્રન્દાય દુન્દુભ્યાઘાતમ્ । અવરસ્પરાય શદ્ધ્વધ્મમ્ । ઋમુખ્યો જિતસન્ધાયમ્ । સાધ્યેભ્યશ્વર્મમ્નમ્ ॥ એમાં વીણા, તૂણ, દુન્દુભિ, શંખ એ ચાર પ્રકારનાં વાદ્યોનો ઉલ્લેખ છે.

આ બધાં વાદ્યો નૃત્યની સાથે આવતાં હોય એમ લાગે છે, જેમ હસાય પૂંથ્રલ્લમાલભતે । વીણાવાદં ગણકં ગીતાય । યાદસે શાબુલ્યામ્ । નર્માય ભદ્રવતીમ્ । તૂળવધ્મં ગ્રામણ્યમ્ । પાણિસંઘાતં નૃત્તાય । મોદાયાનુક્રોશકમ્ । આનન્દાય તલવમ્ । તૈ. બ્રા. ૩, ૪, ૧, ૧૫.

દુન્દુભિનું વનસ્પતિ એવું પણ નામ છે. સા વનસ્પતિ-ન્પ્રાવિશત્ સૈષા વાગ્વનસ્પતિષુ વદતિ યા દુન્દુભે યા તૂળવે યા વીણાયામ્ યદ્દીક્ષિતદણ્ડં પ્રયચ્છતિ ।

વાણુવાદ્ય સો તંત્રીનું હોય છે, વાણઃ શતતન્તુર્ભવતિ । (તૈ. બ્રા. કાં ૭, ૫, ૯, ૨.) ભૂમિદુન્દુભિનો ઉલ્લેખ તે જ સ્થળે આવે છે; દુન્દુભિ વાચમવરુન્ધતે ભૂમિદુન્દુભિમેવ । યદક્ષેત્રમાં એક જગાએ જમીનમાં ખાડો કરીને તેનું મોઢું ચામડાથી ઢાંકવું.

અકુર વાદ્ય (કૂંકવાનું વાદ્ય)નો ઉલ્લેખ બ્રાહ્મણ ગ્રંથમાં ઘણી જગ્યાએ આવે છે. તેનો ઉપયોગ યુદ્ધ વખતે થતો હતો. તૈ. બ્રા. ૩, ૪, ૭, ૧. શા. બ્રા. ૪, ૯ અને ૪, ૧૯. બ્રા. પંચિકા. ૧, ૩, ૧ અને ૬, ૭, ૫.

આરણ્યક ગ્રંથોના સમયમાં પણ પહેલાંની માફક જ સંદર્ભો મળી આવે છે. વીણા જે વસ્તુ વડે વગાડવામાં આવે છે, તેને માટે વાદન શબ્દ છે; તેને આપણે હાલમાં ‘નખી’ કે ‘મિજરાફ’ કહીએ છીએ. સારમંડળ વગાડીએ તો હાથીદાંતની નખી વાપરીએ છીએ, તેમ જ વીણા વગાડવા માટે વાદનનો ઉપયોગ થતો હશે. ऐ. आ. ૩, ૨, ૫ માં વાદનનો ઉલ્લેખ છે.

ભૂમિદુન્દુભિ વાદ્ય તે વખતે સાધારણ હતું એમ લાગે છે. જેમ લગ્નાદિ મંગળ કાર્યમાં આપણે ત્રાંસાં, ઢોલ વગેરેનો ઉપયોગ કરીએ છીએ તેમ યજ્ઞ વખતે ભૂમિ-દુન્દુભિનું વગાડવું સામાન્ય થયું હતું. (જુઓ તૈ. આ. ૫, ૧, ૫ અથવા પ્રો. કીથનું તૈ. આ. ભાષાંતર પૃ. ૨૭૭, નોટ ૧૪.)

સંહિતાના ગ્રંથમાં અકુર તો સામાન્ય છે જ. ચર્મવાદ્યમાં આડંબર કે લંબરનો ઉલ્લેખ વાજસેનીયી સંહિતામાં કાંડ ૩૦, અધ્યાય ૧૬, ૨૦ માં નરમેધમાં હોમવાનાં મનુષ્યોની યાદી આપેલી છે તેની સાથે છે. તે આ પ્રમાણે છે, જેમ આડમ્બરમ્ આહન્તિ તં કોલાહલ કર્તારમ્ । મહસે વીણાવાદમ્ । ક્રોશાય તૂણવધ્મમ્ ।

તેની ટીકામાં વાદ્યવિશેષ ધમનિ તથા મૂતમ્ અવરસ્પરાય શંખધ્મમ્ શંખવાદકમ્ મહસે વીણાવાદમ્ વાણીધ્મમ્ તૂણવધ્મમ્ તાન્ નૃત્તાય । આનન્દાય તલવમ્ ।

કાઠક સંહિતામાં પણ

સર્વાસુ સૂક્તિષુ । દુન્દુભયો વદન્તિ યા દિક્ષુ વાક્તાં તેના-
વરુન્ધતે ભૂમિદુન્દુભિર્ભવતિ યાસ્યાવાક્તાં તેનાવરુન્ધતે વીણા વદન્તિ યા
પશુષુ વાક્તાં તેનાવરુન્ધતે કાણ્ડવીણા વદતિ યૌષધીષુ વાક્તાં
તેનાવરુન્ધતે નાઢીતૂળવા વદન્તિ યા વનસ્પતિષુ વાક્તાં તેનાવરુન્ધતે
વાણશ્શતતન્તુર્ભવતિ શતાયુર્વે પુરુષશ્શતવીર્યા આયુરેવ વીર્યમવરુન્ધે ।

આ પ્રમાણે ઉપર દુન્દુભિ, ભૂમિદુન્દુભિ, વીણા,
કાંડવીણા, નાડી, તૂણવ, વનસ્પતિ, વાણ. શતતન્તુ ઇત્યાદિ
વાદ્યવાચક પારિભાષિક શબ્દો આવે છે. મૈત્રાયણી સંહિતામાં
પણ કર્કરી, તૂણવ અને વીણા એ ત્રણ વાદ્યોનો ઉલ્લેખ
અનુક્રમે ૪, ૨, ૯માં અને ૩, ૬, ૮માં મળે છે.

આ બધા ઉપરથી સંહિતાકાળમાં વેદકાળ જેવું જ
સંગીતનું મહત્ત્વ હતું અને ધાર્મિક ક્રિયામાં સંગીતની
આવશ્યકતા તે વખતના લોકોને ભાસતી એમ આપણે સ્થળે
સ્થળે જોઈ શકીએ છીએ.

ઉપનિષદ ગ્રંથોમાં પણ સંગીતને લગતાં વાદ્યોના
ઉલ્લેખ, સ્વરોના ઉલ્લેખ, તથા ગીત, વાદ્ય, નૃત્ય એ ત્રણેના
ઉલ્લેખ આવે છે: ગીતવાદિતે સમુત્તિષ્ઠતઃ (જુઓ છાન્દો. ૮,
૨, ૮). તેમ જ કઠોપનિષદમાં અપિ સર્વે જીવિતમત્પમેવ તૈવ
વાહાસ્તવ નૃત્તગીતે । કઠ. ૧, ૨૬. એવો ઉલ્લેખ આવે છે.

છાંદોગ્યોપનિષદમાં સ્વરનું 'ઉદ્ગીત' એવું નામ છે અને
ગાનારને 'ઉદ્ગાતા' કહે છે. યજુર્દારણ્યકોપનિષદમાં દુન્દુભિ,
શંખ અને વીણા એ ત્રણેના ઉલ્લેખો આવે છે. (જુઓ
બૃહ. ૨, ૪, ૭ થી ૯,). તેમ જ વીણાવાદ એટલે વીણા

વગાડનારનો ઉલ્લેખ વીણાએ તુ ગ્રહણેન વીણાવાદસ્ય વા શબ્દો ગૃહીતઃ એમ આવે છે.

ઉપનિષદકાળમાં સામગાયનનો પ્રચાર વધારે હશે. છાંદોગ્યોપનિષદમાં પહેલા અધ્યાય, ખંડ ૮ સુધી સામગાયનનું વર્ણન આપેલું છે, યજ્ઞ વખતે સામગાયન કરનાર ત્રણ ઉદ્દગાતાઓ અહુ કુશળ હોવા જોઈએ વગેરે ઉલ્લેખ છે. ગર્ભોપનિષદમાં પૂજ, ઋષભ, ગાંધાર, મધ્યમ, પંચમ, ધૈવત, નિષાદ એ સાત સ્વરોનાં નામો પહેલા શ્લોકમાં મળે છે. હંસોપનિષદમાં જે વાદ્યો મળે છે તે આ પ્રમાણે છે:—

સ એવ જપ કોટયાનાદમનુભવતિ एवं सर्वं हंसवशान्नादो दशविधो जायते । चिणीति प्रथमः । चिञ्चिणीति द्वितीयः । घण्टा-
नादस्तृतीयः । शंखनादश्चतुर्थः । पञ्चमस्तन्त्रीनादः । षष्ठस्तालनादः ।
सप्तमो वेणुनादः । अष्टमो मृदंगनादः । नवमो मेरीनादः । दशमो
मेघनादः ।

ઉપરના સંદર્ભમાં ચારે પ્રકારનાં વાદ્યો મળી આવે છે. આ પ્રમાણે ઉપનિષદકાળમાં ગાયનવાદનનૃત્યાદિના સ્પષ્ટ ઉલ્લેખો, વાદ્યોના ઉલ્લેખો તથા સામગાનવિષયક થોડી માહિતી અને તેનું મહત્ત્વ આટલી બાબતો આપણને મળે છે. એ ઉપરથી સંગીતવિદ્યા તરફ લોકો અત્યંત શુદ્ધ ભાવથી અને ધાર્મિક દષ્ટિથી જોતા હતા એમ દેખાય છે.

ઉપનિષદકાળ પછી સૂત્રકાળ આવે છે. આ કાળમાં કર્મકાંડીઓનું પ્રાબલ્ય હોવાથી તે કાળમાં થયેલા ગ્રંથોમાં કર્મો કેવી રીતે કરવાં એ વિષય આવે છે. એથી સંગીત ઉપર વિશેષ માહિતી આપણને મળે એવી આશા છે. પાછળ

આવેલા શતતંત્રી વીણાનો ફરી ઉલ્લેખ શાંખાયન શ્રીતસૂત્ર ૧૭-૧-૩માં આવે છે. જેમ,

અથૈતાં વીણાં શતતંત્રીમ્ ઉપકલ્પયતિ । તસ્યા પાલાશી સૂના ભવતિ । ઔદુંબરો દણ્ડઃ । અપિ ઔદુંબરી સૂના પાલાશી દણ્ડઃ । તમાનહુદ્ધેન સવરોદ્ધિતેન ચર્મ્મણા બાહ્યતો લોમ્નાભિષીલ્યન્તિ । તસ્યૈ મૂલે દણ્ડં દશધાતિ વિંધ્યતિ । તા દશ દશ રજ્જૂ પ્રવયન્તિ । તા અગ્રે નાના બન્ધન્તિ । દણ્ડસમાસા વીણા શતતંત્રી ભવતિ । વેતસ-શાખા સપલાશા વાદિન્યુપકૃતા ભવતિ । સ્વયં ન તા વા શરેષીકા । ધાટકર્કરીરવ ઘટારિકાઃ કાણ્ડવીણાઃ પિચ્છોરા इति પત્ન્ય ઉપ-કલ્પયતિ । ઉપમુખેન પિચ્છોરાં વાદયેત્ । વાદનેન કાણ્ડવીણામ્ । તાં ધાટરીરિત્યાચક્ષતે । યા ધાટરી મૃદું વાદયેતત્સારાતિઃ સ્યાત્ ।

આ સૂત્રમાં શતતંત્રીનું વર્ણન આવે છે. ઉમરાના ઝાડના લાકડાનો દંડ અથવા પલાશનો દંડ લઈને તેને બળદના ચામડાથી એવી રીતે ઢાંકવું કે વાળવાળી બાજુ ઉપર રહે. દંડના મૂળમાં ૧૦ કાણાં પાડી તે પ્રત્યેકમાં ૧૦, ૧૦ તાર પરોવી તેને અગ્રમાં બાંધવા. દંડની સપાટી ઉપર સો તાર આવે છે, તેને પલાશ અથવા નેતરની નાની સોટીની નખી વડે વગાડવા. આગળના ભાગમાં ધાટ, કર્કરી, કાંડવીણા ઇત્યાદિ ઉલ્લેખ છે, તેમ જ પિચ્છોરા વાદ્ય કૂંકીને વગાડવું અને કાંડવીણા નખીથી (વાદનેન) વગાડવી. આ સૂત્ર ઉપરથી તંતુવાદના પ્રધાત તે વખતે વધારે હશે એમ લાગે છે.

યજ્ઞ વખતે જે જે તંતુવાદ્યો વગાડવામાં આવતાં હતાં તે તે વાદ્યો કયા કયા લાકડાનાં બનાવતા હતા એ અંદાજ ઉપલા સંદર્ભમાં આપ્યો છે. હવે અભાવુવીણાનો ઉલ્લેખ અને

તેની માહિતી લાટયાયન શ્રોતસૂત્ર ૪. ૨. ૧ થી ૧૦ સુધીમાં આવે છે.

અલાબુવીનાયાં વક્રા કપિશીષ્ટયૌં ચ પૂર્વસ્યાં દ્વારિ બહિ
સદસમ્ ॥ ૧ ॥

વક્રા કપિશીષ્ટયૌં દુન્દુભિશ્ચ પ્રતિમંત્રયેત યા વક્રાયામ્ કપિ-
શીર્ષ્યામ્ દુન્દુભૌં યચ્ચ વાદ્યં ઘોષો યો મહતો મહંસ્તેન નો રાદ્ધિ મા
વદેતિ ॥ ૨ ॥

મહાવીળાપિ શીલવીળે ચાપરસ્યામન્તરીતિ ગૌતમશાણ્ડિલ્યૌં
બહિરિતિ ધાનજયઃ ॥ ૩ ॥

અલાબુવીળાપિ શીલવીળે ચ પ્રતિમંત્રયેતાલાબુવીળેડપિશીલી ચ
યં મંત્રમધિજગમતુસ્તેનેદમુપગાયતાં તે સામમહયેધ્યત ॥ ૪ ॥

પશ્ચિમેનોપગાન્ દ્વે દ્વે એકેકા પત્ની કાણ્ડવીળાં પિચ્છોરાં ચ
વ્યત્યાસં વાદયેત ॥ ૫ ॥

ઉપમુખં પિચ્છોરા વાદનેન કાણ્ડમયીમ્ ॥ ૬ ॥

તા અપઘાટિલા ઇત્યાચક્ષતે ॥ ૭ ॥

તાઃ પ્રતિમંત્રયેત યાં પત્યપઘાટિલાં મૃદુકં વાદયિષ્યતિ
સારાતિમપવાચતાં દ્વિષન્તં તૈજનિત્વગિતિ ॥ ૮ ॥

સર્વમનુવીક્ષ્યમાળો જપેદાક્રંદા ઉલ્લયઃ પ્રકોશાયવાચશ્રુતિ સર્વા
સત્રસ્ય સારાદ્વિસ્તથેદં સામ ગીયત ઇતિ ॥ ૯ ॥

જપે દેવ સુપર્ણોડસ્મિ ગરુત્માન્ પ્રમાં વાચં વદિષ્યામિ
વહ્નુકરિષ્યન્તી વહ્નુકરિષ્યન્ સ્વર્ગમિષ્યન્તીમ્ સ્વર્ગમયિષ્યમ્ મામિમાન્
યજમાનાનિતિ ॥ ૧૦ ॥

લાટયાયનીયે ૪, ૨. ૧ થી ૧૦.

અક્ષાણુનીણા એટલે જે વીણાને તુંબકું હોય તે, અને
જેનું માથું વાંદરાના મોં જેવાં વક્ર આકારનું હોય તે.

દુંદુભિનો પણ ઉલ્લેખ આ સૂત્રમાં આવે છે. એ પણ વાંદરાના મોં જેવું જ વાંકું હોય છે. તે સિવાય મહાવીણા, શીલવીણાનો પણ ઉલ્લેખ તે જ સંદર્ભમાં આવે છે. અલાણુવીણા અને શીલવીણાને મંત્રીને પછી તેના સ્વરો વડે સામગાયન કરવું. ઉપગાતાની પશ્ચિમ બાજુએ બે સ્ત્રીઓને સામસામે બેસાડીને એકના હાથમાં કાંડવીણા અને બીજીના હાથમાં પિચ્છોરા આપવી. પિચ્છોરા મુખ વડે અને કાંડવીણા નખીથી (વાદનથી) વગાડવી. આ બેની જોડીને ‘અપધાટિલા’ કહે છે. આ અપધાટિલા એટલે બંને વાદ્યો બહુ કોમળ અવાજથી વગાડવાં.

આ ઉપરથી ગાવા માટે અથવા વાદ્ય વગાડવા માટે કેવી રીતે બેસવું, કેવી રીતે વગાડવું, ઇ. સૂક્ષ્મ માહિતી આપણને મળે છે. એ જમાનો કર્મકાંડનો હોવાથી દરેક વિષયમાં વિધિ અને પદ્ધતિ ઉપર ખાસ લક્ષ આપવામાં આવતું હતું, તે જ પ્રમાણે સંગીતની બાજતમાં પણ બન્યું. આ ઉપરથી અનુમાન થાય છે કે ગાયનવાદનની પદ્ધતિઓનો ખાસ વિકાસ આ સમયે થયો હશે.

બીજો એક ઉલ્લેખ લાટચાયન શ્રૌતસૂત્રમાં શતતંત્રી વીણા વિષે આવે છે, તે નીચે પ્રમાણે છે:

રોહિતેનાનહુદેનોત્તરલોમ્ના ચમર્ણા પિહિતં સ્યાત્ ॥ ૧ ॥

તસ્ય દશસુ પશ્ચાચ્છિદ્રેષુ દશ દશ તંત્ર્યોં બદ્ધાઃ સ્યુર્મૌજ્યો દામ્યોં વા ॥ ૨ ॥

ત્રિષ્વિતિ શાષ્ઠિત્યશ્વતુલ્લિશન્મધ્યમે ત્રયલ્લિશતા વા મિત્ત્વમિતિ ॥ ૩ ॥

પુરસ્તાદેકૈકશસ્ત્રિધં વિમજ્ય ભૂર્ભૂવઃસ્વરિત્યેતાભિઃ પૃથગુત્તરોત-
યુદ્ધેત્ ॥ ૪ ॥

તમભિમૃશેદ્વદો વદવદા વદી વદો વદોરુ ઇયાદિ ઈંદ્રી
વાચં બૃહતીમ્ વિશ્વરૂપાં શતાયુષીમ્ પ્રવદદેવ વાણ ઇતિ ॥ ૫ ॥

શિથિલાંસ્તંતુના યચ્છેદોભિર્નો વાણતંતુભિઃ શતં રાઙ્ વીરીહા-
બહારાત સ્મ ઇત્યાદિ ॥ ૬ ॥

વાક્ સર્વં ઇત્યાદિ જપિત્વા વાદયેત ઇંદ્રેણ તથા ઇષીકયા
વેતસશાખયા ચ સપલાશયા મૂલતઃ ॥ ૭ ॥

સ્વભાવનતયા ન વાણવત્ નામીતયા વેતસશાખયા ચ સપલાશયા
તયા ઇષિકા શાખયોર્મૂલાભ્યામ્ વાદયેત્ । ન અગ્રાભ્યામ્ ।

પ્રાણાયત્વે ઇતિ ઋર્ધ્વમુલ્લિખેત્ અપાનીયત્વેત્યવાચમ્ ॥ પ્રાણાયત્વં
॥ ૮ ॥

વ્યાનાયત્વા વ્યાનાયત્વા ઇતિ ત્રિઃ સંલલ્ય ઉદશ્ચમ્ પ્રોહેત
॥ ૯ ॥

બ્રાહ્મણં ઉક્ત્વેમં ઉલ્લિખન્નાસ્વેતિ ॥ ૧૦ ॥

આહતદુન્દુભિં પ્રવદન્તુ વીણા ઇતિ બ્રૂયાત્ ॥ ૧૧ ॥

આ ઉપરથી શાંખાયન શ્રીતસૂત્રમાં જે શતતંત્રી પાછળ
વર્ણવી છે તે પ્રમાણે જ આ બીજી વીણાનું વર્ણન છે. આ
વીણા પહેલાંની જેવી જ પણ થોડા ફરકવાળી છે. બળદના
ચામડા વડે તેનો દંડ ઢાંકીને તેની પાછળના ભાગમાં દશ
કાણાં પાડીને તેમાં દશ, દશ તંત્રી બાંધવી. તે તંત્રી દર્બની
અથવા આંતરડાની હોય. શાંડિલ્ય ઋષિને મતે ૧૦ને
બદલે ત્રણ જ કાણાં પાડવાં અને વચલા કાણામાં ૩૪ તાર,
અને બાકીનામાં ૩૩, ૩૩ તાર બાંધવા. તે તારો એકની
પછી એક એવી રીતે ચડાવવા કે તેઓ ભૂમુવઃ સ્વઃ એ સ્વરોની

પ્રમાણે ઉત્તરોત્તર ચડતા હોય. તેનો સ્પર્શ કરીને મંત્ર ભણીને જે તાર ઢીલો હોય તે ઉપર ચડાવવો અને પલાશ અથવા નેતરની નખી બનાવીને તેને વગાડવી. પછી પ્રાણાયત્વ એ મંત્રથી ઊર્ધ્વ ઉદ્વેષન એટલે આરોહ અને અપાનાયત્વ એ મંત્રથી નીચે ઉદ્વેષન એટલે અવરોહ કરવો (સ્વરોનો). વ્યાનાયત્વા એ ત્રણ વખત બોલીને બ્રાહ્મણને કહી વગાડવું. તે વખતે આહતદુન્દુભિ પ્રવદન્તુ વીણા એ મંત્ર બોલવો.

સૂત્રકાળના બીજા એક ગ્રંથનો ઉદ્વેષ અહીં કરીએ તો ટીક છે. એ ગ્રંથ સંગીત સૂત્ર કરીને છે, અને તે સરસ્વતીએ બનાવેલો છે એમ મનાય છે. આ ગ્રંથ હુમ થયો છે, તથાપિ તેનાં બે પાનાં સદ્ગત તનસુખરામ મ. ત્રિપાડીને આશરે વીશેક વર્ષ પહેલાં મળેલાં તે તેમણે વિ. સં. ૧૯૬૯ના ‘ગુજરાતી’ના દિવાળીના ખાસ અંકમાં પ્રસિદ્ધ કર્યાં છે.

આ ગ્રંથ ઉપર જે ટીકા થઈ છે તે ટીકા જયગોપાલ ચિંતામણિ નામના એક વિક્ષાને કરેલી છે. જયગોપાલ પોતે તેલંગ હતો અને સુપ્રસિદ્ધ ગોસ્વામી વિકૃલનાથજીનો શિષ્ય હતો. તે વિ. સં. ૧૬૩૨ની લગભગમાં વિદ્યમાન હતો. તે ટીકા ઉપરથી જણાય છે કે આ ગ્રંથ ભરતનાટ્યશાસ્ત્રના પહેલાંનો હોવો જોઈએ, એટલે કદાચ તે સૂત્રકાળનો જ હશે.

વૈદિક કાળની જે સમાલોચના ઉપર કરવામાં આવી તે ઉપરથી આપણે નીચેનો નિષ્કર્ષ કાઢી શકીએ:

(૧) વૈદિક કાળમાં સંગીતવિદ્યા એક સ્વતંત્ર વિદ્યા તરીકે મનાતી હતી અને તેનું તે વખતનું સ્વરૂપ શુદ્ધ, ધાર્મિક અને પવિત્ર હતું.

ભારતીય સંગીતનું ઐતિહાસિક અવલોકન—૧ ૧૭૬

(૨) ગાયન, વાદન અને નર્તન એ ત્રણે વિભાગમાં લોકો કુશળ હતા, અને સંગીતનું નિયમિત શિક્ષણ આપવા માટે સ્વતંત્ર વ્યવસ્થા હતી.

(૩) ગાયક, વાદક અને નર્તક એ ત્રણે પ્રકારના લોકો વિદ્યમાન હતા અને તે ભેગા થઈને પોતાની કળાનું પ્રદર્શન કરતા હતા.

(૪) સંગીતવિદ્યામાં સ્ત્રીઓ પણ કુશળ હતી અને તેઓ સમાજમાં ખુદશી રીતે ગાયન, વાદન, નર્તન કરતી હતી.

(૫) વાદ્યો કેવી રીતે બનાવવાં, તે કેવી રીતે વગાડવાં, ઇત્યાદિની તેમને પૂર્ણ માહિતી હતી.

(૬) સંગીતને લગતા પારિભાષિક શબ્દો પણ તેમની પાસે હતા અને તેથી કરીને સંગીતશાસ્ત્રમાં વિકાસ કરવામાં આવ્યો હતો.

(૭) સંગીતની એક સ્વતંત્ર લેખનપદ્ધતિ હાલના બેટલી શાસ્ત્રીય અને સૂક્ષ્મ નહિ, પણ સ્થૂલ રૂપમાં હતી.

ભારતીય સંગીતનું ઐતિહાસિક અવલોકન—૨

બૌદ્ધ અને જૈન ઉલ્લેખો

પુરાતત્ત્વના પ્રથમ પુસ્તકના ત્રીજા અંકમાં પ્રાચીન વૈદિક સાહિત્યમાં (ઈ. સ. પૂર્વે ૧૫૦૦ થી ઈ. સ. પૂ. ૨૦૦) આવતા સંગીત વિષેના ઉલ્લેખોની ચર્ચા કરી હતી. પ્રસ્તુત લેખમાં બૌદ્ધોના અને જૈનોના પ્રાચીન ગ્રંથોમાં આવતા સંગીત વિષેના ઉલ્લેખોની ચર્ચા કરવી ધારી છે.

બૌદ્ધ પાલી ગ્રંથોમાં જાતકો અતિ પ્રાચીન મનાય છે. તેઓનો સમય ઈ. સ. પૂર્વે ત્રીજા સૈકાનો મનાય છે. અને તેમાં વર્ણવેલી લોકસ્થિતિ શુદ્ધનાં પહેલાંની પણ હશે એવું વિદ્વાનો માને છે.^૧

૧. જુઓ Manual of Indian Buddhism by H. Kern, પા. ૨; તથા જાતકોના અંગ્રેજી અનુવાદના પહેલા પુસ્તકની પ્રસ્તાવના. ક્રીકની પણ એવી જ માન્યતા છે.

જાતકોમાં બ્રહ્મદત્ત રાજની ઘણી કથાઓ આવે છે. તે પૈકી દધિવાહન જાતકમાં શકનામક એક બ્રાહ્મણે પોતાના એક પહાડમાં રહેનાર ભાર્ગવે વગાડવા માટે ઢોલ આપીને કહ્યું ‘જો તું આ બાળુએ વગાડશે તો તારા શત્રુઓ નાસી જશે, પરંતુ બીજી બાળુએ વગાડશે તો તેઓ તારી સાથે મૈત્રી કરશે.’^૨

જાતકોમાં બીજી એક વાત આવે છે. એમાં જણાવેલું છે કે મોઘિસત્ત્વ પોતે એક ઉત્તમ ગાયક હતા. તેમનું નામ ગુત્તિલ હતું, અને એ કાશીના રાજા બ્રહ્મદત્તની પાસે એક ગાયક તરીકે નોકર હતા. એક વખત ઉજ્જયિનીનો મુશિલ કરીને એક ગાયક ત્યાં આવ્યો. અને ગુત્તિલને પોતાના કરતાં વધારે વિદ્વાન જાણી વધારે જ્ઞાન મેળવવાની ઇચ્છાથી તેની પાસે રહી સંગીત શીખ્યો. ગુત્તિલે કંઈ પણ ચોરી કર્યા વગર તેને બધું શીખવ્યું. પછી એક વખત બ્રહ્મદત્તની સભામાં આ બંનેનું ગાયનવાદન થયું ત્યારે રાજાએ ગુત્તિલને મુશિલ કરતાં બમણું ધનામ આપ્યું. એ વાત મુશિલથી સહન ન થઈ, અને ગુરુની સાથે તેણે તકરાર કરી. તે તકરારનો નિર્ણય રાજાએ એવો કર્યો કે એ બંને વચ્ચે હરીફાઈ ચાલે. ગુત્તિલ તે વખતે વૃદ્ધ હોવાથી પોતાના જય વિષે તેને શંકા થઈ અને તે જંગલમાં ચાલ્યો ગયો.

ત્યાં સ્તુતિથી ઇદ્ર એના ઉપર પ્રસન્ન થયો અને વરદાન આપ્યું કે ‘હરીફાઈમાં તું તારી વીણાનો એકેએક તાર

૨. જુઓ Jataka Book II, પા. ૭૦, દધિજાતક (જાતકોનો અંગ્રેજી અનુવાદ).

તોડી નાખીશ તો પણ વગર તારવાળી વીણા પહેલાંના જેવી વાગશે અને સાતે તાર ન હોવા છતાં અવાજમાં થોડો પણ ફેર નહિ પડે.’ પછી ગુત્તિલ દરબારમાં આવ્યો અને હરીશ્ચંદ્રમાં પોતાના શિષ્યને જીત્યો. આ વાર્તામાં સમ્પતંત્રીનો (સાત તારની વીણાનો) ઉલ્લેખ આવે છે. આ ઉપરથી સહજ અનુમાન થાય છે કે સમ્પતંત્રીનો પ્રચાર તે વખતે ઘણો હશે.^૩

જાતકોમાં ઢોલ (drum) શબ્દ ઘણી વાર આવે છે. ઢોલ રણવાદ્યમાં ગણાય છે, તેમ જ ધર્મવિધિના પ્રસંગે પણ એ વાદ્ય વપરાય છે. એ સિવાય રાજાઓ ધાર્મિક કે રાજકીય આજ્ઞાઓ જાહેર રસ્તાઓ પર ઢોલથી ઢંઢેરો પિટાવીને જાહેર કરતા. તે વખતે Kettle-drum road (એટલે ઢોલ-રસ્તો) ખાસ રાખવામાં આવતો હતો.^૪

ઢોલ અને શંખ વગાડનારાઓનો તે વખતે એક ધંધો હતો એમ જણાય છે. ખુદ બોધિસત્ત્વે શંખ તથા ઢોલ વગાડનારાઓમાં પણ એ જન્મ લીધા હતા, એમ જાતક કથાઓમાં કહ્યું છે.^૫

વીણાનો ઉલ્લેખ ગુત્તિલ જાતકમાં તો આવી જ ગયો છે. વિધુરપંડિત જાતકમાં પણ તેનો ઉલ્લેખ છે. પ્રધાન

૩. જુઓ જાતકોનો અંગ્રેજી અનુવાદ, ભાગ ૨જો. ગુત્તાલ જાતક, પા. ૧૭૨, ૧૭૬.

૪. જુઓ જાતકોનો અંગ્રેજી અનુવાદ, ભાગ ૪થો, પા. ૧૭૧, ૨૫૬.

૫. જુઓ જાતકોનો અંગ્રેજી અનુવાદ, ભાગ ૧લો, પા. ૧૪૬, ભેરીવાદક જાતક અને શંખધ્વનિ જાતક.

વિધુરપંડિતે પોતાના રાજના શત્રુઓને, જેમ વીણાવાદનથી હાથી પકડાય છે તેમ, પોતાના આતુર્યથી જીત્યા.^૧

જાતક ગ્રંથોમાં ખીજાં સંગીતવાદ્યોનો ઉલ્લેખ મળે છે. અને તે મુખ્યત્વે કરીને સરઘસમાં વપરાતાં વાદ્યોનો. સરઘસમાં ઘણા રથો રહેતા અને તેમાંના છેલ્લા રથમાં વાદ્યો વગાડવામાં આવતાં.^૭ ઔદ્યોના ધાર્મિક વિધિમાં પણ સંગીતને ઉત્તમ સ્થાન હતું. પંચશિખ ગંધર્વ હાથમાં વીણા લઈને બુદ્ધની સ્તુતિ કરે છે એવો ઉલ્લેખ પણ આવે છે.^૮

રાજ મહારાજાઓ પણ પોતાની પાસે ગાયક વાદક નોકર તરીકે રાખતા હતા, એ વાત મહાસાર જાતક અને તક્કરીય જાતક ઉપરથી જણાય છે.

મહાજન જાતકમાં ચાર મોટા ધ્વનિનો ઉલ્લેખ છે અને એ ધ્વનિ મૃદંગ, દુંદુભિ ઇત્યાદિ ચર્મવાદ્યોનો કહેસો છે. આ ધ્વનિનો ઉપયોગ રાજ મહારાજાઓ સન્માનનીય પુરુષોને માન આપવા ખાતર કરતા હતા. એ ધ્વનિ એ રથની વચ્ચે વાદ્યો વગાડીને કાઢતા હતા, જેમાંથી એક રથમાં માણસો બેસે અને ખીજે ખાલી રહે. એ રથોને રાજવાડાની ચોતરફ ફેરવતા. અને તે વખતે સેંકડો વાજિત્ર વગાડી તે બધાનો અવાજ સમુદ્રની ઘોષણા જેવો કાઢતા.^૯

૬. જુઓ જાતકોનો અંગ્રેજી અનુવાદ, ભાગ ૬ઠ્ઠો, પા. ૧૨૭, ; વિધુરપંડિત જાતક.

૭. જુઓ જાતક ભા. ૬ઠ્ઠો, નીમોધ જાતક.

૮. જુઓ જાતક ભા. ૪થો, બિજારી કૌશીય જાતક, પા. ૪૦.

૯. જુઓ મહાજન જાતક.

મહાવગ્ગમાં નીચે પ્રમાણે ઉલ્લેખ મળે છે. અથ સ્ત્રો
 ભગવા યનાયસ્મત્તો સોણસ્સ વિહારો તેનુપસંકામિ ઉપસંકમિત્વા પજ્જતે
 આસને નિસીદિ । આયસ્માપિ સ્ત્રો સાણો ભગવન્તં અભિવાદેત્વા
 એકમન્તં નિસીદિ । એકમન્તં નિસિન્નં સ્ત્રો આયસ્મન્તં સોણં ભગવા
 એતદવોચ । નનુ તે સોણ રહો ગતસ્સ પટિસહીનસ્સ એવં ચેતસો
 પરિવિતક્કો ઉદપાદિ । યે સ્ત્રો કેચ્ચિ—પુજ્ઞાનિ ચ કરેય્યન્તિ । એવં
 મન્તેતિ । તં કિં મઞ્ઞસિ સોણ, કુસલો ત્વં પુઞ્ઞે અગારિકમ્ભૂતો
 વીણાય તન્તિસ્સરેતિ । એવં મન્તે । તં કિં મઞ્ઞસિ સોણ, યદા તે
 વીણાય તન્તિયો અચ્ચાયતા હોન્તિ, અપિ નુ તે વીણા તસ્મિં સમયે
 સરવતી વા હોતિ કમ્મઞ્ઞા વા તિ । નો હેતં મન્તે ॥ ૧ ॥ તં કિં
 મઞ્ઞસિ સોણ, યદા તે વીણાય તન્તિયો અતિસિથિલા હોન્તિ, અપિ
 નુ તે વીણા તસ્મિં સમયે સરવતિ વા હોતિ કમ્મઞ્ઞા વા તિ । નો
 હેતં મન્તે । તં કિં મઞ્ઞસિ સોણ, યદા તે વીણાય તન્તિયો, નેવ
 અચ્ચાયતા હોન્તિ નાતિસિથિલા સમે ગુણે પતિદ્ધિતા, અપિ નુ તે
 વીણા તસ્મિં સમયે સરવતી વા હોતિ કમ્મઞ્ઞા વા તિ । એવં મન્તે ।
 એવમેવ સ્ત્રો સાણ અચ્ચારદ્ધવિરિયં ઉદ્ધચ્ચાય સંવત્તત્તિ, અતિલીન વિરિયં
 કોસજ્ઞાય સંવત્તત્તિ ॥ ૨ ॥

આમાં બુદ્ધ પોતાના શિષ્ય સોમને ઉપદેશ કરતાં પૂછે
 છે કે “તમે વીણા વગાડી શકો?” સોમ હા પાડે છે.
 બુદ્ધ કહે છે, “જો સોમ, વીણાના તારો ખેંચીને બહુ સખત
 કરીએ તો તેમાંથી અવાજ ઓરોઓર નીકળશે?” “ના”,
 સોમે પ્રત્યુત્તર આપ્યો. બુદ્ધ પૂછે છે, “હવે જો વીણાના તારો
 બહુ જ ઢીલા કરીએ તો શું થશે?” સોમે કહ્યું, “તો પણ
 તેમાંથી સંગીતને યોગ્ય અવાજ ન નીકળે, અને હું તેને વગાડી
 પણ ન શકું.” બુદ્ધ કહે, “હવે જો વીણાના તારો બહુ સખત

પણ નહિ અને બહુ ઢીલા પણ નહિ પરંતુ તેમાંથી અવાજ નીકળે એમ જ તારોને ખેંચીએ તો?” સોમ કહે, “તો પછી વીણામાંથી સરસ અવાજ નીકળે અને એ વગાડી પણ શકાય.” બુદ્ધ કહે કે, “તેવી જ રીતે આપણી શક્તિને બહુ જ તાણ્યા કરીએ તો તેથી કંઈ વળે નહિ. અથવા શક્તિનો ઉપયોગ બરાબર ન કરીએ તો, આળસને લીધે શરીર નકામું થઈ જાય.”^{૧૦}

ઉપલી વાત ઉપરથી વીણા મુપ્રસિદ્ધ હતી એ સ્પષ્ટ દેખાય છે.

વીણાનાં તુંબડાંઓ ખીલીફળનાં ડોહાંનાં થતાં. દીધનિકાયમાં નીચે પ્રમાણે ઉલ્લેખ છે :

एवं भद्रं तवाति खो पंचसिखो गंधबपुत्तो सक्कस्स देवानभि-
दंस्स पटिस्सु त्वा बेलुवण्डुवीणं आदाय एकमंतं ठितो खो पंचसिखो
गंधबपुत्तो बेलुवण्डुवीणं अस्सा वेसि ।^{૧૧}

આ ઉલ્લેખ પ્રમાણે પોતાના હાથમાં વીણા (પંડુવીણા) લઈને પંચસિખ ગંધર્વપુત્ર ઇંદ્રની સ્તુતિ કરે છે. બેલુવ એટલે ખીલીનું ઝાડ. આ ઉપરથી એમ અનુમાન કરું છું કે વીણાનું તુંબડું ખીલીફળના ડોહાનું હશે. હાલમાં પણ ડોહક ઢેકાણે નાના તુંબડાની ખીલીફળની વીણા જોવામાં આવે છે.

૧૦. જુઓ મહાવગ્ગ વિનય પિટક, એડિટર—ઓલ્ડનબર્ગ, પા. ૧૮૨-૧૮૩. મૂળ ફકરાનો સાર આપ્યો છે.

૧૧. જુઓ દીધનિકાય, પાલી ટેક્સ્ટ સોસાયટી, વો. ૨, પા. ૨૬૪.

વીણા વિષે બીજો એક ઉદ્દેશ્ય એક બૌદ્ધ ભિક્ષુ અને ગ્રીક રાજા મિલિંદની વચ્ચે થયેલા સંવાદમાં આવે છે. રાજા મિલિંદ ઈ. સ. પૂર્વે ૧૦૦ પહેલાં હિંદમાં હતો. પ્રસ્તુત સંવાદ સિંધુ નદીની આસપાસના પ્રદેશમાં થયો હોવો જોઈએ, એમ ડૉ. ઓલ્ડનબર્ગ કહે છે.^{૧૨}

એ સંવાદમાં ભિક્ષુ રાજાને કહે છે, “હે રાજા ! વીણાની તબક્કી (વીણા પત્તમ્=વીણાની તબક્કી ?), ઘોડી, ચામડું, અંદરનું પોલાણ, ચોકડું, ખીલી, તાર, ગજ અને મનુષ્યની મહેનત, એમાંનું એકાદ ન હોય તો કંઈ સંગીતનો ધ્વનિ નીકળવાનો હતો ?”^{૧૩}

સારાંશ, વાદ્યોનો પ્રચાર બૌદ્ધ કાળમાં થયો જ હતો. રાજા મિલિંદ પોતે બહુ વિદ્વાન હતો અને ઘણી કળાઓનું જ્ઞાન તેને હતું. એ પોતે કવિ તેમ જ ગાયક હતો.^{૧૪}

અશ્વઘોષ, ઈર્ષ્વી સનના પહેલા સૈકામાં થયો. તેણે બુદ્ધની સ્તુતિઓ રચેલી છે. અને તે બૌદ્ધ મંદિરોમાં ગવાતી. એણે પોતાની સાથે ગાયક-વાદકનો સંઘ લઈને આખા હિંદમાં પ્રવાસ કર્યો હતો, અને તેમની મદદથી બૌદ્ધ મતનો પ્રચાર કર્યો હતો. એ પોતે કવિ અને ઉત્તમ ગાયક હતો.^{૧૫}

૧૨. જુઓ Buddha, his life, doctrine and his Order by Dr. Oldenburg, પા. ૨૫૪.

૧૩. જુઓ Questions of King Milinda, પા. ૮૪.

૧૪. જુઓ Hindu India, પા. ૧૦૦.

૧૫. જુઓ Sacred Books of the East, vol. XIX, Introduction.

અશ્વધોષ, બુદ્ધચરિત્રમાં લખે છે કે “ તે લોકોએ તથાગતનું (ગૌતમબુદ્ધનું) મૃત શરીર સુરક્ષિત રાખ્યું અને તેની આગળ દરેક પ્રકારનું નૃત્ય તથા ગીત કર્યું.”^{૧૬}

આ ઉપરથી સમજાય છે કે ધાર્મિક વિધિમાં બૌદ્ધ લોકોને સંગીતની આવશ્યકતા લાગી હતી. હિંદુઓના પણ જે સોળ સંસ્કાર કહ્યા છે, તે પ્રત્યેકમાં સંગીતની જરૂર છે અને ખાસ કરીને યજ્ઞને પ્રસંગે તો જરૂર હતી જ. હિંદુઓના ગૃહ્યસૂત્રમાં તેમ જ ઉપનિષદમાં એ જ વાત જોવામાં આવે છે.^{૧૭}

ઉપલા ઉલ્લેખ ઉપરથી બૌદ્ધ ધર્મના વિધિમાં સંગીતને સ્થાન હતું એટલું જ નહિ, પણ મંદિરમાં ગવાતી સ્તુતિઓ પણ સંગીતયુક્ત હતી એમ સમજાય છે.

ગૌતમબુદ્ધ શ્રામણેરને જે દસ ખાસ આજ્ઞાએ^{૧૮} પાળવા માટે આપેલી હતી, એમાંથી એક આજ્ઞા એ છે કે, “મનોવિકાર ઉદ્દીપિત કરનાર નૃત્ય, ગીત, વાદનથી શ્રામણેરે નિવૃત્ત થવું.”^{૧૮}

એ ઉપરથી એમ જણાય છે કે, તે વખતે જનસમાજમાં ગાયન, વાદન, નૃત્યનો ફેલાવો હતો, પણ તેમાંથી અશ્લીલ કે મનોવૃત્તિને ઉદ્દામ કરે તેવાં ગાયનોથી અલિપ્ત રહેવું એવો અહમચારી કે શ્રામણેર માટે એક નિયમ કર્યો હતો.

૧૬. “.....They placed the body of તથાગત and then using every kind of music and dance etc.”

૧૭. જુઓ બૃહદારણ્યકોપનિષદ્, અધ્યાય ૩, ૨૭.

૧૮. જુઓ Dialogues of Buddha, Part I, pp. 6, or Brahmajala Sutta.

“લલિત વિસ્તર” ગ્રંથમાં બુદ્ધનું ચરિત્ર વર્ણવેલું છે. એમાં બુદ્ધ પોતે સંગીતવિદ્યામાં કુશળ હોતો, અને વીણાવાદ્ય ઠીક રીતે વગાડી જાણતો હોતો, એવો ઉદ્દેશ્ય મળે છે.

અમ્મિકર્મણિ વીણયાં વાદ્યે નૃત્યે ગીતે પઠિતે આશ્વાને લાસ્યે નાપ્ય સર્વત્ર बोधिसत्त्व एव विशिष्यते स्म॥^{૧૯}

તેમ જ—

“હા મઘ પુત્રા સુકુશલ ગીત વાદ્યા ક્વ ત્વંગતોઽસિ વિજહિય સર્વરાજ્યમ્”^{૨૦}

આ ઉપરથી રાજાએ પોતે બીજા વિષયોની પેઠે સંગીત-વિદ્યા શીખતા હતા અને તેની કદર કરતા હતા એમ જણાય છે.

બૌદ્ધ ગ્રંથોમાં સદ્ધર્મપુંડરીક જૂનો ગ્રંથ છે. ચીની ભાષામાં આ ગ્રંથનો તરજુમો ઈ. સ. ૬૦૧માં થયો હતો.^{૨૧} અર્થાત્ મૂળ ગ્રંથ એની અપેક્ષાએ જૂનો હોવો જોઈએ. કેઈ કહે છે કે આ ગ્રંથની પરિભાષા “શતપથ બ્રાહ્મણ”ને મળતી છે.

આ ગ્રંથમાં એમ લખ્યું છે કે, “અવલોકિતેશ્વરનો અવાજ બ્રહ્મ જેવો છે અને તે આખી મૂર્છનામાંથી પસાર થાય છે.”^{૨૨}

૧૯. જુઓ લલિતવિસ્તર, પા. ૧૫૬.

૨૦. જુઓ લલિતવિસ્તર, પા. ૨૩૨.

૨૧. જુઓ H. Kern's Introduction of Saddharma Pundrik, પા. ૧૬-૧૭.

૨૨. “Avalokiteshwar possesses a good voice like Brahma going through the whole Gawat of tones.” Saddharma Pundrik, by H. Kern, પા. ૪૧૬.

મૂર્છના એટલે સાત સ્વરોનો ક્રમવાર આરોહ અને અવરોહ. પ્રાચીન મૂર્છના શબ્દનો એ જ અર્થ હતો. હાલની ભાષામાં એને થાટ કહેવાય.

સદ્ધર્મપુંડરીકમાં વાજિત્રોનો પણ ઉલ્લેખ ધણે ઠેકાણે આવે છે. એમાં મુખ્યત્વે કરીને શંખ, દોલ, વીણા, ઝાંઝ, તંબૂરો, વેણુ, બંસરી વગેરેનો ઉલ્લેખ છે. ૨૩

તેમ જ એ જ ગ્રંથમાં બીજે ઠેકાણે એક આવો ઉલ્લેખ છે, “આગળના દસ કલ્પમાં ધર્મવિધિ પ્રસંગે ઘણી જાતનાં વાદ્યો વગાડવામાં આવતાં હતાં.” પાન ૪૦૦ ઉપર મેઘદુંદુમિ સ્વરરાગ: એવો શબ્દ વાપરેલો છે. તે શબ્દ ૧૨૦૦૦ વર્ષમાં એક લાખ સંગીતવાદ્યો વગાડીને દુંદુભિ જેવો અવાજ કાઢીને બુદ્ધને પ્રણામ કર્યા એ બાબતના અનુસંધાનમાં આવ્યો છે. આ ઉલ્લેખ પણ વાદ્યોના પ્રચારની બાબતમાં ટેકા આપે છે.

૨૩. “Who caused musical instruments, drums, conches, trumpets and noisy great drums, to be played and raised the rattle of Tymbals at such places in order to celebrate the highest enlightenment ?

“Who caused sweet lutes, cymbals, tabors, small drums, reed pipes, flute or sugar-cane to be made, have all of them reached enlightenment.

“Those who celebrate the Sugatas made iron cymbals resound (?) or small drums; who sung a song sweet and lovely?” જુઓ સદ્ધર્મપુંડરીકનું ભાષાંતર, Sacred Books of the East, Vol. XXI, pp. 51.

બુદ્ધ અને તેમના શિષ્ય આનંદ વચ્ચે થયેલા એક સંવાદમાં સાત જાતનાં વાદ્યોનો પ્રચાર તે વખતે સાર્વાત્રિક હતો, એ વાતને પુષ્ટિ મળે છે. એ સંવાદ આ પ્રમાણે છે:—

“હે આનંદ ! જેમ સાત જાતનાં વાદ્યો સારી રીતે વગાડવામાં આવે તો કુશળ માણસને મધુર, આનંદદાયક રમણીય અને ભાન ભુલાવે એવો ” ઇત્યાદિ.

“જેમ, આનંદ ! તે કિંકણીઓની જાળ પવનથી હાલતાં મધુર, આનંદદાયક, રમણીય અને ભાન ભુલાવે એવો સ્વર ઊઠ્યો ” ઇત્યાદિ. ૨૪

ખીજો એક સંગીતની પરિભાષા સંબંધી ઉલ્લેખ લંકાવતાર સૂત્રમાં આવે છે. તે આ પ્રમાણે છે:—

અથ રાવણો રાક્ષસાધિપતિઃ સપરિવારઃ પૌષ્પકં વિમાનમભિરુદ્ધ યેન ભગવાંસ્તેનોપજગામ, ઉપેત્ય વિમાનાદવતીર્ય સપરિવારો ભગવંતં ત્રિષ્કૃત્વઃ પ્રદક્ષિણીકૃત્ય તૂર્યતાડોવચરૈઃ પ્રવાદ્યદ્ભિઃ ઇંદ્રનીલમલયેન દણ્ડેન વૈદૂર્ય સંસારપ્રત્યુષ્તાં વીણાં પ્રિયંગપાણ્ડુનાનર્ચ્યેણ વસ્ત્રેણ પાર્શ્વાવલંબિતાં કૃત્વા સંહર્ષ્ય ષડ્જગાન્ધારધૈવતનિષાદમધ્યમકૌશિકગીત-સ્વરગ્રામમૂર્છનાદિયુક્તેનાનુસાર્ય શરીરં વીણાં અનુવિશ્ય ગાથાભિર્ગીતૈઃ અનુગાયતિ સ્મ ॥

લંકાવતારસૂત્રમ્ પાનું ૩.

(પછી રાક્ષસોનો રાજા રાવણ પોતાના પરિવારને લઈને પુષ્પક વિમાનમાં બેઠો. અને તેણે જ્યાં ભગવાન બેઠા હતા ત્યાં જઈને વિમાનમાંથી નીચે ઊતરીને પરિવાર સહિત

ભગવાનને ત્રણ વાર પ્રદક્ષિણા કરી. તે પછી ઇંદ્રનીલમય દણ્ડથી વાગતા તૂર્ય નામક વાદ્યને ઠોકતાં તેણે વૈદૂર્યમણિથી અલંકૃત એવી વીણા અત્યંત અમૂલ્ય અને પ્રિયંગ જેવા શુભ વસ્ત્રથી પોતાની કેડે લટકાવીને આનંદથી, પડ્મ, ગાંધાર, ધૈવત, નિષાદ, મધ્યમ, કૌશિક ઇત્યાદિ ગીતસ્વર ગ્રામ અને મૂર્છના સહિત મેળવીને લીલાથી વીણાની જોડે પોતાનો સૂર મેળવીને ગાથા અને ગીત વડે તે ગાવા લાગ્યો).

આ ઉતારા ઉપરથી એમ લાગે છે કે તે વખતમાં સંગીતની ગ્રામ-મૂર્છનાનું મહત્ત્વ વિશેષ હતું અને સંગીત-રત્નાકરમાં જે ગ્રામ-મૂર્છના પ્રકરણ, અને ગ્રામરાગ પ્રકરણ આપેલું, તે સંબંધી એટલું જ કહેવાનું છે કે પ્રાચીન ઔદ્ધ વાદ્યમયના કાળથી તે સંગીતરત્નાકરના સમય સુધી ગ્રામ-રાગોનો પ્રચાર લગભગ ચાલ્યો આવ્યો હતો.

દક્ષિણી કે કર્ણાટકી સંગીતનું વર્ણન જેમાં છે, એવો એક ગ્રંથ શિલ્પદિકરમ્ નામનો છે. એ ગ્રંથમાં કાવ્ય, સંગીત, અને નાટક વિષે ઘણી માહિતી છે. એ ગ્રંથનો કર્તા તામિલ ચર દેશનો રાજા સેંગુતુવનના ભાઈ હલંકોવદિગલ નામનો છે. એ રાજા ઈ. સ. ના પહેલા સૈકામાં હતો એ ગ્રંથ ઉપર એ ટીકાઓ પણ થઈ છે. એક ટીકા અલ્લર્કુનલરે કરી છે અને તે ઉપરની ગયનકોન્દન કવિચક્રવર્તીએ એક ટિપ્પણી લખી. આ ટીકા અને ટિપ્પણી શિલ્પદિકરમ્ના પછી સો કે બસો વર્ષ પછી લખાઈ છે, એમ કહેવાય છે.^{૨૫}

૨૫. જુઓ Karuna Mittra Sangaram of Rao S. Abraham Pandither. Extracts from the first book of Shruties, pp. 3.

ઉપર કહ્યું છે કે મૂળગ્રંથમાં એટલે શિલ્પપદિકરમમાં સંગીતવિષયક માહિતિ છે. એ માહિતી બહુ જ અમૂલ્ય છે. મૂળગ્રંથ તામિલમાં છે. એનો તરજુમો જોવામાં આવ્યો છે તે ઉપરથી પ્રાચીન કાળમાં સંગીતની કેવી સ્થિતિ હતી અને સંગીતશાસ્ત્રમાં આપણી કેટલી પ્રગતિ થઈ હતી તે જણાય છે. પ્રસ્તુત ગ્રંથમાં જે પારિભાષિક શબ્દો આવેલા છે, તે ઉપરથી તે ગ્રંથમાં આવેલી માહિતી પ્રાચીન કર્નાટકી સંગીતને મળતી છે એમ લાગે છે. કર્નાટકી અને ઉત્તર હિંદુસ્તાની એ બે પદ્ધતિઓ ક્યારે જુદી થઈ તે વિષે આપણે ચોક્કસ કંઈ કહી શકતા નથી. આ ગ્રંથમાં સ્વર, ગ્રામ, મૂર્છનાનાં દાખલા તરીકે કેટલાંક તામિલ નામો અને તેને મળતાં સંસ્કૃત નામો નીચે આપીએ છીએ.

Iyal	ઈયલ=કાવ્ય	Kural	કુરલ=સા
Isai	ઇસાઈ=સંગીત	Thuththam	થુથ્થમ=રી
Natak	નાટક=નાટક	Kaikilai	કાઈકિલાઈ=ગ
Thatam	થાટ=થાટ	Oolai	ઉલાઈ=મ
Yal	યાલ=થાટ કે ગ્રામ	Lli	લી=પ
Palai	પલાઈ=મૂર્છના	Vilari	વિલારી=ધ
		Tharam	થારમ=ની

બૌદ્ધ ગ્રંથોમાં — હીનયાન અને મહાયાન એ બંને સંપ્રદાયોના મુખ્ય ગ્રંથોમાં — મળતા સંગીતવિષયક ઉલ્લેખોની ચર્ચા અહીં પૂરી કરી. જૈનોના આગમોમાં મળતા ઉલ્લેખો તરફ હવે આપણે જઈશું.

જૈન ગ્રંથોમાં જૂનામાં જૂના ગ્રંથો આગમો છે. એમાં “સ્થાનાંગ સૂત્ર” બહુ જૂનું (ઈ. સ. પૂર્વે ૧ લા કે ૨ જી

સૈકાનું) મનાય છે. રાજપ્રશ્નીયસૂત્ર, નન્દી, અનુયોગદ્વાર વગેરે ત્યાર પછીના છે.

સ્થાનાંગ સૂત્રમાં જે સંગીતવિષયક ઉલ્લેખો આવ્યા છે, તે જ ઉલ્લેખો હૂઅહ અનુયોગદ્વાર સૂત્રમાં છે. માટે પ્રથમ આ એક જ જાતના જે ઉલ્લેખો છે તે વિષે આપણે વિચાર કરીશું, અને ત્યાર પછી બીજા ગ્રંથો તપાસીશું.

સ્થાનાંગ^{૨૬} તથા અનુયોગદ્વાર સૂત્રમાં^{૨૭} જે ઉલ્લેખો છે તેને ભાષાંતર સહિત નીચે આપવામાં આવે છે.

સે કિં તં સત્ત નામે ?

હવે સાત (સ્વરોનાં) નામ તે કયાં ?

સત્ત સરા પણ્ણત્તા । સાત સ્વરો કહ્યા છે.

તંજહા—સજ્જે રિસહે ગંધારે,

મજ્જિમે પંચમે સરે,

રેવણ (ધેવતે) ચેવ નેસાણે,

સરા સત્ત વિંઆહિઆ ॥ ૧ ॥

પડ્ડળ, ઋષભ, ગંધાર, મધ્યમ, પંચમ, ધૈવત, નિષાદ, એ સાત સ્વરો વર્ણવેલા છે.

एअसिण्णं सत्तहं सराणं सत्त सरद्दाणा पण्णत्ता, तं जहा—

सज्जं च अगगजीहाए, उरेण रिसहं सरं ।

कण्ठुग्गएण गंधारं, मज्झजीहाए मज्झिमं ॥ २ ॥

૨૬. શ્રીસ્થાનાંગસૂત્ર—પા. ૩૬૩, ૮-૪, ૮-૫.

૨૭. અનુયોગદ્વારસૂત્ર—પા. ૧૨૭.

નાસાણ પંચમં બૂઆ, દંતોદ્રેણ અ રેવતં ।

મમુહક્ષ્ણેવેણ જેસાહં સરદ્રાણા વિઆહિઆ ॥ ૩ ॥

એ સાત સ્વરોનાં સાત સ્વરસ્થાનો કહ્યાં છે, જેમ કે, પડ્મ નિહ્વાગ્રમાં, ઋષભ છાતીમાં, ગંધાર કંઠમાં, મધ્યમ નિહ્વાના મધ્ય ભાગમાં, પંચમ નાસિકામાં, ધૈવત દંતોદ્રમાં, અને નિષાદ બ્રુકુટીમાં હોય છે.

સત સરા જીવણિસ્સિઆ પળ્લન્તા તંજહા:—

સજ્જં રવહ મરુરો કુવકુહો રિસમં સરં ।

હંસો રવહ ગંધારં, મજ્જિમં ચ ગવેલગા ॥ ૪ ॥

અહ કુસુમસંભવે કાલે, કોહલા પંચમં સરં ।

છંદં ચ સારસા કુંચા નેસાયં સત્તયં ગઓ

સાત સ્વરો જીવાશ્રિત કહ્યા છે.

પડ્મને મોર, ઋષભને કુકડવ, ગંધારને હંસ, મધ્યમને ગાય, બકરાં અગર ઘેટાં, પંચમને કોકિલા, ધૈવતને સારસ અને કૌંચ પક્ષી અને નિષાદને હાથી.

સંગીતમકરંદ, સંગીતરત્નાકર ઇત્યાદિ સંગીતગ્રંથમાં ગંધારને બકરાં અગર ઘેટાં, અને મધ્યમને કૌંચ પક્ષી કહેલાં છે. સ્થાનાંગ સૂત્રમાં થોડો ફરક આવે છે. સંગીતમકરંદ અને રત્નાકરના શ્લોકો નીચે પ્રમાણે છે.

ષડ્જં મયૂરો વદતિ ચાતકો ઋષભં તથા

અજો વિરૌતિ ગાંધારં કૌંચઃ ક્વણતિ મધ્યમમ્ ॥

પુષ્પસાધારણે કાલે, કોકિલા વદતિ પંચમમ્

અશ્વશ્ચ ધૈવતં ચૈવ નિષાદં ચ ગજસ્તથા ॥

સંગીતમકરંદ, પ્રથમપાદ, શ્લોક ૧૩, ૧૪.

મયૂરચાતકચ્છાગ્રાંચકોકિલદુરાઃ ।

ગજશ્વ સસપટ્તજાદીન્ક્રમાદુચ્ચારયન્ત્યમી ॥

સંગીતરત્નાકર, સ્વરાધ્યાય, નાદશ્રુતિપ્રકરણ, શ્લોક ૪૮.

સત્ત સરા અજીવનિસ્સિઆ પણ્ણત્તા, તંજહા:—

સજ્જં રવહ મુઅંગો ગામુહી રિસહં સરં

સંસ્થો રવહં ગંધારં મજ્જિમં પુણ્ણ ક્ષલ્લરી ॥ ૬ ॥

ચડસરણપટ્ટાણા, ગીહિઆ પચમં સરં

આહંબરો રેવહયં મહામેરી અ સત્તમં ॥ ૭ ॥

સાત સ્વરો અશુવઆશ્રિત કહોવાય છે. (એટલે સાત સ્વરો જડ વસ્તુઓમાંથી પણ નીકળે છે એમ કહ્યું છે.) જેમ કે, પડ્મને મૃદંગ, ઋષભને ગોમુખી, ગાંધારને શંખ, મધ્યમને ઝાલર, પંચમને ચાર પાયાવાળું ગોધા (એક ચર્મવાદ્ય), ધૈવતને આડંબર, અને નિષાદને મોટી ભેરી.

સ્વરો “જીવનિસ્સિઆ અને અજીવનિસ્સિઆ” છે, એમ કહીને એમને સંગીતવાદ્યો સાથે સરખાવ્યા છે. આ એક સુંદર ઉદ્દેશ્ય છે. આમાં આડંબર અને ગોધા એ બંને વાદ્યો વૈદિક વાદ્યો તરફ આપણું ધ્યાન ખેંચે છે. અહીંયાં તો એટલું જ કહી શકાય કે વૈદિક વાદ્યોનો પ્રચાર જૈન વાદ્યમયના કાળમાં ચાલુ જ હતો.

પ્રાચીન સંગીતગ્રંથોમાં પણ આ શ્લોક અગર એના જ અર્થવાળા બીજા કેઈ શ્લોક મળતા નથી. તેથી અમને એમ લાગે છે કે સ્થાનાંગસૂત્રમાં, તે વખતના બીજા કેઈ સંગીતગ્રંથમાંથી, ઉપરોક્ત શ્લોક આવ્યો હશે.

એસિણં સત્તળ્લં સરાણં સત્ત સરલલક્ષણા પળ્લતા,
 તંજહા—સજ્જેણ લહ્હૈ વિત્તિં, કયં ચ નવિણસ્સહ ।
 ગાવો પુત્તા ય મિત્તા ય, નારીણં હોઈ વલ્લહો ॥ ૮ ॥
 રિસહેણ ઉ એસજ્જં (પસેજ્જં) સેણાવચ્ચં ધણાણિઅ ।
 વત્થગંધમલંકારં, હિત્થિઓ સયણાણિ અ ॥ ૯ ॥
 ગંધારે ગીતજુત્તિણા, વજ્જવિત્તી કલાહિઆ ।
 હવંતિ કહ્ણો ધળ્ણા, જે અળ્ણે સચ્ચપારગા ॥ ૧૦ ॥
 મજ્જિમસર મંતાઉ હવંતિ સુહજીવિણો ।
 સ્વાયદ પીયઈ દેઈ મજ્જિમ સર મસ્સિઓ ॥ ૧૧ ॥
 પંચમસરમંતા ઉ હવંતી પુહવી પઈ ।
 સૂરાસંગહ કત્તારો અળેગગણનાયગા ॥ ૧૨ ॥
 રેવયસરમંતા ઉ હવંતિ દુહજીવિણો ।
 કુચેલાચ કુવત્તીય ચોરા ચંડાલ મુદ્ધિયા ॥ ૧૩ ॥
 ણિસાયસરમંતા ઉ હોંતિ કલહકારગા ।
 જંધાચરા લેહવાહા હિંડંમા ભારવાહગા ॥ ૧૪ ॥

એનો ભાવાર્થ નીચે પ્રમાણે છે:

(૧) પડ્મથી આશ્રવિકા યાત્રે છે, અને કરેલું કામ નિષ્ફળ થતું નથી. ગાય, પુત્ર, મિત્ર પ્રાપ્ત થાય છે. સ્ત્રીને પણ પ્રિય થાય છે.

(૨) ઋષભથી સેનાપતિપણું, ધન, વસ્ત્રો, સુગંધી, પ્રેરણા, સ્ત્રી, શયન ઇત્યાદિ મળે છે.

(૩) ગંધાર સ્વરથી ગીત કરનાર, શ્રેષ્ઠ વૃત્તિવાળા, કલાપટુ એવા કવિઓ અને ખીળ શાસ્ત્રજ્ઞો હોય છે.

(૪) મધ્યમ સ્વરથી સુખશ્રવી હોય છે, ખાય છે, પીએ છે, દે છે.

ભારતીય સંગીતનું ઐતિહાસિક અવલોકન—૨ ૧૬૭

(૫) પંચમ સ્વરથી માણસ ભૂમિપતિ (રાજા) બને છે. તેમ જ શર, સંગ્રાહક અને અનેક ગણના નાયક થાય છે.

(૬) ધૈવત સ્વરવાળા દુઃખી થાય છે, તેમ જ ખરાબ વસ્ત્રોવાળા, ખરાબ આજીવિકાવાળા, ચોર, ચંડાલ અને મદ્ય થાય છે.

(૭) નિષાદ સ્વરવાળા કલહકારી, પગે દોડનાર, કાસદ, ભટકનાર, ભારવાહક થાય છે.

આ પ્રમાણે સાત સ્વરોનાં લક્ષણો કહ્યાં છે. આ લક્ષણો કોઈ પણ પુરાતન સંગીતગ્રંથોમાં જોવામાં આવતાં નથી.

“एएसिं णं सत्तण्हं सराणं तओ गामा पण्णता, तंजहा—

સજ્જગમે, મઙ્ગિમગમે, ગંધારગમે, સજ્જગમસ્સ ણં સત્ત મુચ્છણાઓ પણ્ણતાઓ, તંજહા—મગ્ગી કોરવિઆ, હરિયા, રયણી અ સારકંતાય છદ્દી અ સારસી ણામ સુદ્ધસજ્જાય સત્તમાઃ”

સાત સ્વરોના ત્રણ ગ્રામ કહ્યા છે: જેમ કે પડ્જગ્રામ, મધ્યમગ્રામ અને ગંધારગ્રામ. હવે પડ્જગ્રામની સાત મૂર્છનાઓ છે. તેમનાં નામ આ પ્રમાણે છે:

મગ્ગી, કોરવિઆ, હરિયા, રયણી, સારકંતા, સારસી અને સુદ્ધસજ્જા.

પડ્જગ્રામની સાત મૂર્છનાનાં આ ઉપલાં નામો પ્રાચીન સંગીતગ્રંથમાં આપેલાં નામ સાથે મળતાં નથી. પરંતુ તેમાંથી કંઈક નામો તો મધ્યમગ્રામની મૂર્છનાઓ સાથે મળે છે. સંગીતમકરંદ અને સંગીત રત્નાકરના જ શ્લોકો અમે અહીંયાં આપીએ છીએ, તે ઉપરથી વાચકોને કલ્પના આવશે.

ષડ્જે તૂતરમંદ્રાદૌ રજની ચોત્તરાયતા ।

શુદ્ધષડ્જા મત્સરીકૃદશ્વકાન્તાંઽભિરુદ્ગતા ॥

મધ્યમે સ્યાત્તુ સૌવીરી હારિણાશ્વા તતઃ પરમ્ ।

સ્યાત્ કલોપનતા શુદ્ધમધ્યા માર્ગી ચ પૌરવી ॥

હૃદ્યકેત્યથ તાસાં તુ . . . સં૦ રત્નાકર,

સ્વારધ્યાય, ગ્રામમૂર્છનાપ્રકરણ, શ્લોક ૧૦, ૧૧.

સંગીતમકરંદમાં હૂઅહ આ જ અર્થના શ્લોકો હોવાથી તે અહીંયાં આપ્યા નથી. પડ્મગ્રામની સાત મૂર્છનાઓ:—

૧. ઉત્તરમંદ્રા, ૨. રજની, ૩. ઉત્તરાયતા, ૪. શુદ્ધષડ્જા, ૫. મત્સરીકૃતા, ૬. અશ્વકાન્તા અને ૭. અભિરુદ્ગતા.

મધ્યમગ્રામની સાત મૂર્છનાઓ:—

૧. સૌવીરી, ૨. હારિણાશ્વા, ૩. કલોપનતા, ૪. શુદ્ધમધ્યા, ૫. માર્ગી, ૬. પૌરવી, ૭. હૃદ્યકા.

ઉપર આપેલી મૂર્છનાઓ ઉપરથી સ્થાનાંગસૂત્રમાં આપેલી મૂર્છનાઓમાં કેટલો ફરક છે એ સહેજ ધ્યાનમાં આવશે. હવે મધ્યમગ્રામની જે મૂર્છનાઓ સ્થાનાંગસૂત્રમાં આપેલી છે તે આ પ્રમાણે છે :

મજ્જિમગામસ્સણં સત્ત મુચ્છણાઓ પળ્લતાઓ

તંજહા—ઉત્તરમંદ્રા રયણી, ઉત્તરા ઉત્તરાસમા,

સમોક્કંતા ય સોવીરા અભિરુવા હોઈ સત્તમા ॥ ૧૫ ॥

મધ્યમગ્રામની સાત મૂર્છનાઓ કહેલી છે. જેમ કે,

૧. ઉત્તરમંદ્રા, ૨. રયણી, ૩. ઉત્તરા, ૪. ઉત્તરાસમા, ૫. સમોક્કંતા, ૬. સોવીરા અને ૭. અભિરુવા. આ પ્રમાણે સાત છે. આ ઉપરથી ધ્યાનમાં આવશે કે પડ્મ અને મધ્યમ એ બંને ગ્રામની મૂર્છનાઓના ક્રમમાં ઘણો ફરક છે.

પૂજાત્રામનાં કંઈક નામે। મધ્યમત્રામને, તેમ જ મધ્યમત્રામનાં કંઈક નામે। પૂજાત્રામને આપેલાં છે, એ આ ઉપરથી સમજાય એવું છે.

હવે ગંધારત્રામની મૂર્છનાઓ આ પ્રમાણે છે:

ગંધારગામસ્સ ણં સત્ત મુચ્છણ્ણાઓ પણ્ણતાઓ । તંજહા—

નંદી અ ખટ્ઠિઆ પૂરિમા ય ચડથી અ સુદ્ધગંધારા ।

ઉત્તરગંધારાવિ અ સા પંચમિઆ હવહ મુચ્છા ॥ ૧૫ ॥

સદ્દુત્તરમાયામા સા છટ્ટી સવ્વઓ ય ણાયવ્વા ।

અહ ઉત્તરાયયાકોડિમા ય સા સત્તમી મુચ્છા ॥ ૧૮ ॥

ગંધારત્રામની સાત મૂર્છનાઓ આ પ્રમાણે છે:

૧. નંદી, ૨. ખટ્ઠિઆ, ૩. પૂરિમા, ૪. સુદ્ધગંધારા, ૫. ઉત્તરગંધારા, ૬. ઉત્તરમાયામા, ૭. ઉત્તરાયયાકોડિમા. આ પ્રમાણે નામે। છે.

સંગીતરત્નાકરમાં ગંધારત્રામની મૂર્છનાનું વર્ણન કરતો નીચેના શ્લોક છે.

નન્દા વિશાલા સુમુખી ચિત્તા ચિત્રાવતી મુખી ।

આલાપા ચેતિ ગાન્ધારગ્રામે સ્યુઃ સપ્તમૂર્છનાઃ ॥

ગ્રામમૂર્છનાપ્રકરણ, સ્વરાધ્યાય, શ્લોક ૨૫.

નારદીયશિક્ષા અને સંગીતમકરંદમાં આ જ શ્લોક છે. ફક્ત સંગીતમકરંદમાં “નન્દા”ને બદલે “સરા” એવો શબ્દ છે.

સ્થાનાંગસૂત્રના આ ભાગના આધારરૂપ કોઈ પ્રાચીન ગ્રંથ હશે કે કેમ તે ખાતરીથી કહી શકાતું નથી. સંભવ છે કે એવો કોઈ ગ્રંથ હશે !

આગળ ચાલતાં સ્થાનાંગસૂત્રમાં સંગીતના ગુણદોષો વિશે વિવેચન છે. એ માહિતી સારી છે. પરંતુ અત્રે ઉતારવાની જરૂર નહિ બાસવાથી તે માહિતી છોડી દીધી છે.

હવે નંદીસૂત્રના ઉલ્લેખ તપાસીએ. નંદીસૂત્રમાં પાના ચોથા ઉપર જે વાદ્યોનાં નામો આપેલાં છે તે આ પ્રમાણે છે. (૧) મંમા (?), (૨) મુકુંદ (?), (૩) મદલ, (૪) કડવ, (૫) જાલરી, (૬) હુડક, (૭) કંસાલા (કાંસ્ય), (૮) કાહલ, (૯) તાલિમા, (૧૦) વન્સો (વન્સી), (૧૧) શંખ, (૧૨) પળવ.

આ બાર નામો પ્રાચીન સંગીતગ્રંથોમાંનાં ધણાંખરાં નામો સાથે મળતાં આવે છે. જેમ કે:—

મદલ, કડવ, જાલરી, હુડક, કાહલ, શંખ, પળવ વગેરે નામો સંગીતરત્નાકરમાં પણ મળે છે. જુઓ વાદ્યાધ્યાય સં. ર. પાન ૪૮૧.

અભિધાનરાજેન્દ્ર નામના જૈનકોશમાં આઝજ - આતોચ શબ્દ નીચે રાજપ્રશ્નીયસૂત્રમાંથી નીચેનાં વાદ્યોનો ઉલ્લેખ કર્યો છે.

પળવ, પટહ, મમ્મા, હોરમ્મા, મેરી, જાલરી, દુન્દુભિ, મુરજ, મૃદંગ, નન્દીમૃદંગ, આલિંગ, કસ્તુમ્બ, ગોમુખી, મદલ, વિપંચી, વલ્લકી, ભ્રમરી, ભ્રામરી, પરિવાદિની, ચર્ચસા, મુઘોષા, નન્દીઘોષા, મહતી, કચ્છપી, ચિત્રવીણા, આમોદ, મણમા, નકૂલ, તૂળ, તુમ્બવીણા, મુકુંદ, હુડક, વિચિકી કરટી, મિમ્મિણ, કિણિત, કણ્ડા, દર્દરક, દર્દરિકા, કુસંવર, કલશિકા, તલ, તાલ, કાંસ્યતાલ, રિગિસિકા, મંગરિકા, શુશુમારિકા, વંશ, વાલી, વેણુ, પરિલી, બદ્ધકા: પરશિતા: ધૃત્યાદિ. આમાંથી ધણાંખરાં વાદ્યો સંગીતરત્નાકર ગ્રંથમાં

આવેલાં વાદ્યો સાથે મળે છે. તેમ જ કેટલાંક નવીન પણ છે, તે વિચાર કરવા લાયક છે.

બૃહત્કલ્પસૂત્રમાં તત, વિતત, ધન, સુષિર એ વાદ્યના ચાર જ ભેદ આપ્યા છે. અને સ્થાનાંગસૂત્રની ટીકામાં પણ આ જ પ્રકારના ભેદો છે.

તતં વીણાદિકં વાદ્યં વિતતં પટહાદિકં ।

ધનં તુ કાંસ્યતાલાદિ વંશાદિ સુષિરમ્મતમ્ ॥

ભરત નાટ્યશાસ્ત્રમાં પણ એ જ પ્રકારના શ્લોકો કંઈક ફરક સાથે છે. જેમ કે :

તતં ચૈવાવનદ્વં ચ ધનં સુષિરમેવ ચ ।

ચતુર્વિધન્તુ વિજ્ઞેય માતોદ્યલક્ષણાન્વિતમ્ ॥ ૧ ॥

તતં તંત્રીકૃતં જ્ઞેયં અવનદ્વં તુ પૌષ્કરમ્ ।

ધનં તાલસ્તુ વિજ્ઞેયઃ સુષિરો વંશ એવ ચ ॥ ૨ ॥

ભરતનાટ્યશાસ્ત્ર, અધ્યાય ૨૮.

આ પ્રમાણે જૈન ગ્રંથોમાંથી મળતા સંગીતવિષયક ઉલ્લેખોમાંથી મુખ્ય ઉપર આપ્યા છે. એ ઉલ્લેખો ઘણા જ મહત્વના હોવાથી પ્રાચીન સંગીતશાસ્ત્ર તથા પ્રચારના ઇતિહાસ ઉપર ઘણું અજવાળું પાડે છે. સંગીતશાસ્ત્રમાં વર્ણવેલા ગ્રામમૂર્છનાદિ પ્રકરણના રહસ્યની વિગત ઈસ્વી સન પૂર્વેના બીજા કે ત્રીજા સૈકા સુધી મળે છે. એ વાત ઉપલા ઉલ્લેખો ઉપરથી સિદ્ધ થશે. બૌદ્ધ અને જૈન વાદ્યમયના કાળમાં સંગીતની સ્થિતિ જિંચા દરબજાની હતી. જે ઉલ્લેખો આપણને મળ્યા છે, અને તેમાંથી સંગીતવિષયક જે જે પારિભાષિક શબ્દો મળ્યા છે, તે ઉપરથી તે વખતે સંગીત-શાસ્ત્રની એક ચોક્કસ પદ્ધતિ હોવી જોઈ એ એમ લાગે છે.

મુખ્યત્વે કરીને સંગીતના ષડ્જમધ્યમાદિ ત્રણ ગ્રામો અને તેમાંથી નીકળનારી મૂર્છનાઓનું મહત્ત્વ તે વખતના સંગીતમાં વધારે હતું એમ જણાય છે.

તામિલ ગ્રંથ શિલ્પપદિકરમ્ અને જૈન આગમોમાંથી સ્થાનાંગસૂત્ર, એ ગ્રંથો વધારે વિચારવા લાયક છે. આગળ ચાલતાં એ ગ્રામમૂર્છનાની પદ્ધતિ સંગીતમાંથી તદ્દન નીકળી ગઈ છે એમ આપણે આગળ જોઈશું. અહીંયાં એટલું જ કહીને સમાપ્ત કરીશું કે જે પુરાતન કાળથી એટલે વૈદિક કાળથી સંગીતની પદ્ધતિ ચાલતી હતી તે જ પદ્ધતિને બૌદ્ધ અને જૈન વાડ્ગમયના સમયમાં પણ સ્થાન મળ્યું હતું. અને એવી રીતે સંગીત સાર્વાત્રિક થવાથી તે વખતની પ્રજામાં સંગીતને ઉત્તમ સ્થાન હતું.*

* પુરાતત્ત્વ પુ. ૨, અંક ૧.

ભારતીય સંગીતનું ઐતિહાસિક

અવલોકન+—૩

રામાયણ, મહાભારત અને હરિવંશ*

રામાયણમાં જે સંગીતના ઉલ્લેખો મળી આવે છે તે ઉપરથી જોતાં, વૈદિક કાળ કરતાં રામાયણ કાળમાં આપણા

+ પુરાતત્ત્વના દ્વિતીય પુસ્તકના પહેલા અંકમાં મેં જૈન અને બૌદ્ધ ગ્રંથોમાંથી સંગીતના ઉલ્લેખો આપીને તેમાંની સંગીત-વિષયક માહિતી આપી હતી. ત્યાર પછી ભાવનગરના જૈનાચાર્ય પૂજ્ય શ્રી. આનંદસાગર મહારાજે કૃપા કરી મારા મિત્ર શ્રી. હીરાલાલ અમૃતલાલ શાહ મારફતે જૈન ગ્રંથોમાંથી કેટલાક સંગીતવિષયક ઉલ્લેખો મોકલ્યા હતા. મહારાજશ્રીની આ તસ્દી માટે હું તેમનો ઉપકાર માનું છું. તેમના ઉલ્લેખો ઉપરથી એ જણાય છે કે જૈનોએ સંગીતને યોગ્ય સ્થાન આપ્યું છે. જૈનોના ધાર્મિક ગ્રંથોમાં જે ઉલ્લેખો મળી આવે છે તે ઉપરથી આત્મિક વિકાસ માટે તેઓ સંગીતનો ઉપયોગ કરતા હતા એમ જણાય છે. જેમ હિંદુઓએ ઉપાસનામાં, યજ્ઞપ્રકરણમાં, અને વિવાહાદિ અનેક મંડલ ઉત્સવોમાં સંગીત દાખલ કર્યું તેમ જૈનોએ પણ કર્યું છે. અને તેઓ ધાર્મિક દૃષ્ટિથી જ સંગીત તરફ જોતા હતા.

* પ્રો. મેકડોનલ્ડના અભિપ્રાય પ્રમાણે રામાયણનો મૂળ ભાગ ઈ. પૂ. ચોથા સૈકાનો અને હાલનું પરિભાષુ ઈસ્વી સનના

પૂર્વજો સંગીતની બાબતમાં આગળ વધેલા હતા એમ જ જણાશે. સંગીતની માર્ગો અને દેશી એ બંને પદ્ધતિઓ બહુ જ પ્રાચીન કાળથી પ્રચારમાં હતી; અને વાલ્મીકિના સમયમાં પણ તે જ સ્થિતિ હોવી જોઈએ એમ લાગે છે. રામચંદ્રના બે પુત્રો—કુશ અને લવ—એ સંગીતમાં બહુ જ નિષ્ણાત હતા એમ રામાયણમાં કહ્યું છે. એ બંને જણાએ રામાયણ કાવ્યનું ગાયન “માર્ગ” પદ્ધતિમાં કર્યું એમ વાલ્મીકિએ લખ્યું છે. જેમ કે—

તતસ્તુ તૌ રામવચઃ પ્રચોદિતાવગાયતાં માર્ગવિધાનસંપદા ।

સ ચાપિ રામઃ પરિષદ્ગતઃ શનૈર્બભૂષયાસક્તમના બભૂવ ॥

બાલકાણ્ડ, સર્ગ ૪, શ્લોક ૩૬

આ શ્લોકમાં માર્ગવિધાનસંપદા એવું પદ છે. માર્ગવિધાન એટલે સંગીતની માર્ગો^૨ પદ્ધતિ. કુશે અને લવે માર્ગો

બીજા સૈકાના છેવટના ભાગના સમયનું મનાય છે. પ્રો. યાકોબી બુદ્ધપૂર્વકાલીન માને છે. જુઓ એનસાઈક્લોપીડિયા ઓફ રિલીઝિયન ઓથોરિટીઝ. હોપકીન્સના મત પ્રમાણે મહાભારતનો સમય ઈ. પૂ. બીજા સૈકાથી તે ઈસ્વી સનના બીજા સૈકા સુધી; બીજા વિદ્વાનોના મતે ઈ. પૂ. ૪૦૦ થી ઈ. સ. ૪૮૦ સુધી. શ્રી. વૈદ્યના મતે હાલનું મહાભારત ઈ. સ. પૂર્વે ૨૫૦ થી ૨૦૦ના સુમારનું છે. પૃ. ૧૦૫ મ. ભા.નો ઉપસંહાર. હરિવંશ મહાભારતની સાથે સંબંધ ધરાવે છે.

૧. જુઓ બાલકાણ્ડ, સર્ગ ૪, શ્લોક ૪, ૫.

૨. સંગીતની બે પદ્ધતિ પૂર્વે હતી એમ સંગીતના જ્ઞાના ત્રથો ઉપરથી જણાય છે. જેમ—

“માર્ગો દેશીતિ તદ્વેદ્યા તન્ન માર્ગઃ સ ઉચ્યતે ॥

યો માર્ગિતો વિરંચ્યાદૈઃ પ્રયુક્તો ભરતાદિભિઃ ॥

પદ્ધતિમાં ગાયન કર્યું. તે ઉપરથી માર્ગી પદ્ધતિ રામાયણના સમયમાં પ્રચારમાં હતી એમ લાગે છે. માર્ગી પદ્ધતિનું ગાયન સાંભળી ભગવાન રામચંદ્રજીનું મન આસક્ત થયું.

કુશે અને લવે પાઠ્ય અને ગેય, એટલે પઠન અને ગાયન, કરી પૌલસ્ત્યવધ^૧ એટલે રામાયણનું ગાયન કર્યું. પાઠ્ય એટલે ખાલી શ્લોકો મોટેથી બોલવા તે, અને ગાયન એટલે તાન આલાપ સાથે ગાવું તે. એ બંને રીતમાં કુશે અને લવે બહુ જ મીઠા અવાજમાં ગાયું. બ્યારે પઠન અને ગાયન ચાલતું હતું ત્યારે તે ત્રણ પ્રમાણોથી યુક્ત હતું. પ્રમાણ એટલે દ્રુત, મધ્ય, વિલંબિત એ ત્રણે લયોથી યુક્ત. તેમ જ સાત જાતિઓથી યુક્ત હતું—એટલે તેમાં માર્ગી પદ્ધતિને અનુસરીને સમ જાતિઓનું પ્રદર્શન થતું હતું, તેમ જ તે વીણાના સ્વર અને લયને મળતુંયે હતું; જેમ કે

પાઠયે ગેયે ચ મધુરં પ્રમાણૈભિરન્વિતમ્ ॥

જાતિભિઃ સપ્તભિર્યુક્તં તંત્રીલયસમન્વિતમ્ ॥

બાલકાણ્ડ, સર્ગ ૪, શ્લોક ૮

દેવસ્ય પુરતઃ શંભોર્નિયતામ્યુદયપ્રદઃ ॥

દેશે દેશે જનાનાં યદ્રુચ્યા હૃદયરંજકમ્ ॥

ગાનં ચ વાદનં નૃત્યં તદ્દેશીત્યભિધીયતે ॥

સંગીતરત્નાકર સ્વરાધ્યાયઃ પદાર્થસંગ્રહાલયં પ્રથમત્તરણમ્

શ્લોક ૨૧-૨૩

૧. કાવ્યં રામાયણં કૃત્સ્નં સીતાયાશ્વરિતં મહત્ ॥

“પૌલસ્ત્યવધ”મિત્યેવં ચકાર ચરિતવ્રતઃ ॥

બાલકાણ્ડ, સર્ગ ૪, શ્લોક ૭

આ શ્લોકમાં પાઠ્ય, ગેય, પ્રમાણ, જાતિ (સપ્ત), તંત્રી, લય એટલા પારિભાષિક શબ્દો છે, અને તે વિચારમાં બેતાં જાતિઓનું ગાયન તે વખતમાં પ્રચારમાં હતું એમ લાગે છે. જાતિઓ^૨ માર્ગી સંગીતમાં ગવાતી હતી એમ લાગે છે.

અત્યારે ઠાઈ ગાયક ગાય તો તેણે અમુક એક રાગ ગાયો એમ કહેવામાં આવે છે. એટલે રાગ શબ્દ હાલમાં જે ૩૬ અર્થમાં છે તે જ અર્થમાં પૂર્વે જાતિઓ હતી એમ લાગે છે. જેમ જેમ માર્ગી સંગીત પાછળ પડતું ગયું તેમ તેમ દેશી સંગીતની પરિભાષા ચાલુ થઈ. રામાયણમાં એક ઠેકાણે “રાગ” શબ્દ આવેલો છે, પણ તે શબ્દ હાલના ૩૬ અર્થમાં નથી; જેમ કે:—

न यास्यथः श्रमं वत्सौ भक्षयित्वा फलान्यथ ॥

मूलानि च सुमृष्टानि न रागात्परिह्रास्यथः ॥

उत्तरकाण्ड, सर्ग ૧૩, શ્લોક ૮

“એ અતિશય મીઠાં ફળો અને મૂળો ખાવાથી તમને જરા પણ થાક લાગશે નહિ અને તમારો રાગ (કંઠમાધુર્ય) પણ બગડશે નહિ”, આ પ્રમાણે વાલ્મીકિએ પોતાના શિષ્યોને— કુશ અને લવને—રામચરિત્રનું ગાન કરવાની આજ્ઞા આપતાં કહ્યું. અહીં રાગ એ શબ્દ—“કંઠમાધુર્ય” એ અર્થમાં છે. ટીકાકાર પણ એવો જ અર્થ કરે છે. ટૂંકમાં કહેવું

૨. ભરત નાટ્યશાસ્ત્ર અને સંગીતરતનાકરમાં જાતિઓ આપેલી છે. શુદ્ધ જાતિ ૭ તથા મિશ્ર જાતિ ૧૧ મળી ૧૮ જાતિઓ છે. જુઓ ભરત નાટ્યશાસ્ત્ર અધ્યાય ૨૮, ૨૯, અને સંગીતરતનાકર, જાતિપ્રકરણ.

હોય તો એ છે કે અત્યારની રાગની વ્યવસ્થા રામાયણ કાળમાં નહોતી. તેથી તે શબ્દ રામાયણમાં નથી. એ ઉપર કોઈ પ્રશ્ન કરશે કે રામાયણ એ કંઈ સંગીતગ્રંથ નથી. પરંતુ આનો જવાબ એટલો જ છે કે સંગીતના એટલા બધા પારિભાષિક શબ્દો રામાયણમાં આવ્યા છે કે તે ઉપરથી કંઈ જાતનું સંગીત પ્રચારમાં હતું તેની કલ્પના બરાબર આવી શકે છે, તો તેમાં “રાગ” શબ્દની પ્રાચીન કલ્પના આપનાર શબ્દ હોવો જ જોઈએ. અને તે “જાતિ” શબ્દ છે એમ મને લાગે છે. મેં ઉપર કહ્યું જ કે જાતિઓનું ગાયન એ માર્ગી પ્રકારમાં હોય છે.

હવે આગળના શ્લોક જુઓ:

તૌ તુ ગાન્ધર્વતત્ત્વજ્ઞૌ સ્થાનમૂર્છનકોવિદૌ ॥

બ્રાતરૌ સ્વરસંપન્નો ગન્ધર્વાવિવ રૂપિણૌ ॥

સર્ગ ૪, શ્લોક ૧૦

આ શ્લોકમાં ગાંધર્વતત્ત્વજ્ઞૌ, સ્થાનમૂર્છનકોવિદૌ આ એ શબ્દો ખાસ મહત્વના છે. ગાંધર્વ એટલે ગાંધર્વોનું ગાયન તે. ગાંધર્વો માર્ગી ગાયન ગાતા. સંગીતરત્નાકરના પ્રબંધાધ્યાયના આરંભમાં એ વાત સ્પષ્ટ કરેલી છે. જેમ કે:

રંજકઃ સ્વરસંદર્ભો ગીતમિત્યભિધીયતે ॥

ગાંધર્વગાનમિત્યસ્ય મેદંદ્વયમુદીરિતમ્ ॥

અનાદિસંપ્રદાયં યદ્ગાંધર્વૈઃ સંપ્રયુજ્યતે ॥

નિયતં શ્રેયસો હેતુસ્તદગાન્ધર્વ જગુર્બુધાઃ ॥

યત્તુ વાગ્મેયકારેણ રચિતં લક્ષણાન્વિતં ॥

દેશીરાગાદિષુ પ્રાક્તં તદગાનં જનરંજનમ્ ॥

શ્લોક ૧, ૨, ૩

આ ઉપરથી જણાશે કે “ગાંધર્વ” એટલે “માર્ગી” ગાયન, અને “ગાન” એટલે દેશી ગાયન. હવે ગાંધર્વતત્ત્વજ્ઞ: એટલે માર્ગી ગાયનનાં તત્ત્વો જાણનારા, કુશે અને હવે માર્ગપદ્ધતિનું ગાયન કર્યું હતું, એટલે જ “ગાંધર્વ” શબ્દ અહીં આવેલો છે.

હવે “સ્થાનમૂર્છનકોવિદ” એટલે સ્થાન અને મૂર્છનાને જાણનાર. શાંડિલ્યસૂત્ર તથા રસંગીતના બીજા ગ્રંથો પણ મંદ્ર, મધ્ય અને તાર એવાં ત્રણ સ્થાનો માને છે.

“મૂર્છના” એટલે થાટ અથવા સ્વરમેળ. જેમ કે સિતારમાં જુદા જુદા થાટોમાંથી જુદા જુદા રાગો ઉત્પન્ન થાય છે, તે થાટ.

પ્રાચીન કાળમાં મૂર્છનાનો ઉપયોગ જુદી જુદી જાતિઓનું ગાયન અથવા વાદન કરતી વખતે થતો હતો. જેમ કે કોઈ પણ જાતિ, મૂર્છના કાયમ કર્યા વગર, ઉત્પન્ન થતી નહોતી.

આ પ્રમાણે મૂર્છના શબ્દ ઉપર વિવેચન થયું. હવે સ્થાન અને મૂર્છના જાણનાર તે સ્થાનમૂર્છનકોવિદ. કુશ અને હવે એ બંને સંગીતમાં અત્યંત પ્રવીણ હતા તેથી સ્થાનમૂર્છન-કોવિદ એ વિશેષણ બરાબર જ છે.

૧ उरः कंठः शिरश्चेति तत् पुनस्त्रिविधं भवेत्

મંદ્રં મધ્યં ચ તારં ચइति शांडिल्यः (रामायणटीका)

બાલકાણ્ડ, સર્ગ ૪

२ व्यवहारे त्वसौ त्रेधा ह्यदि मंद्रोभिधीयते ॥

કંઠે મધ્યો મૂર્ધ્નિ તારો દ્વિગુણશ્ચોત્તરોત્તરઃ ॥

સંગીતરત્નાકર, સ્વરાધ્યાય, પ્રકરણ ૩, શ્લોક ૭

હવે વાદ્યમીકિ-રામાયણમાં બાલકાંડ સર્ગ ૪ તથા ઉત્તરકાંડ સર્ગ ૯૪ માં સંગીત-વિષયક જે પારિભાષિક શબ્દો આવેલા છે તે નીચે અર્થ સહિત આપું છું.

૧. કુશીલવ = ગાયક. ૨. સ્વરસંપન્ન = સ્વરયુક્ત. ૩. પાઠય = પઠન કરવાના શ્લોકો. ૪. ગેય = આલાપ સહિત ગાવું તે, (ગાન). ૫. પ્રમાણ = લય (દ્રુત, મધ્ય, વિલંબિત). ૬. સપ્તજાતિ = સાત જાતિ (ષાડ્જી, આર્ષભી, ગાંધારી, મધ્યમા, પંચમી, ધૈવતી, નૈષાદી,). તંત્રી = પીણા, તાર. ૮. લય = તાલની ગતિ. ૯. ગાંધર્વ = માર્ગી ગાન. ૧૦. સ્થાન = ત્રણ સ્થાન (મંદ્ર, મધ્ય તાર.) ૧૧. મૂર્છના = થાટ, મેળ. ૧૨. ગંધર્વ = માર્ગી ગાન ગાનાર. ૧૩. મધુર = મીઠું. ૧૪. રક્તમ્ = વાદ્યના સ્વર સાથે જેનો બરાબર મેળ છે તેવું. ૧૫. સ્વરસંપદ = પડ્જ આદિ સ્વરોથી યુક્ત. ૧૬. માર્ગવિધાન = માર્ગી ગાનપદ્ધતિ. ૧૭. પૂર્વાચાર્યવિનિર્મિતામ્ (અપૂર્વા પાઠયજાતિનું વિશેષણ) એ શબ્દ ઉપરથી પ્રાચીન સંગીતાચાર્યોનો ઉલ્લેખ આવે છે. સરળ અર્થ: પૂર્વે થઈ ગયેલા આચાર્યોએ નિર્માણ કરેલી. ૧૮. નૃત્ત = કેવળ હાવભાવ-વાળું નર્તન. ૧૯. કલા = એક માત્રાનો એક સૂક્ષ્મ વિભાગ. ૨૦. માત્રા = તાલ માપવાનું એક સ્થૂળ માપ. ૨૧. સમ = સામ્ય લાવવું તે.

આ પ્રમાણે મુખ્ય મુખ્ય સંગીતના શબ્દો ઉપર આપ્યા છે. તે ઉપરથી સંગીતશાસ્ત્ર પણ કેટલું પરિપક્વ થઈ ગયું હતું તેનો ખ્યાલ આવશે.

હવે જે સંગીતવાદ્યોનો ઉલ્લેખ રામાયણમાં મળી આવે છે, તેમાંથી મુખ્ય મુખ્ય વાદ્યોની યાદી નીચે આપું છું.

ઘાલકાંડ

૧. તંત્રી (વીણા)
૨. હુંદભિ
૩. વીણા
૪. મૃદંગ
૫. પળવ(નાગર)
૬. શંખ

કિર્કિધાકાંડ

૧. વેણુ.
 ૨. મૃદંગ
 ૩. આઢંબર
- ઉત્તરકાંડ**
૧. તૂળવ
 ૨. કિન્નરી

સુંદરકાંડ

- | | |
|-----------|-----------|
| ૧. વીણા | ૭. ઢિંડિમ |
| ૨. વિપંચી | ૮. આઢંબર |
| ૩. વંશ | ૯. શંખ |
| ૪. પટહ | ૧૦. મુરજ |
| ૫. મડુક્ક | ૧૧. મેરી |
| ૬. પળવ | |

વાદ્યોમાં “વિપંચી” વાદ્યનો ઉલ્લેખ મહત્વનો છે (સુંદરકાંડ, સર્ગ ૧૦, શ્લોક ૪૧). વિપંચી એ વીણાવાદ્ય છે.

સંગીતરતનાકરમાં વીણાવાદ્યના પ્રકારો આપ્યા છે. તેમાં વિપંચી વીણાનું લક્ષણ આપ્યું છે. કુલ વીણાવાદ્યના પ્રકારો આપેલા છે તે આ પ્રમાણે :—

... પિજંરકઃ પ્રોક્તા ઘોષકથૈક્તંત્રિકા ॥ ૧૦૫ ॥

તંત્રીદ્વયેન નકુલઃ, સ્યાદન્વર્થા ત્રિતંત્રિકા ॥

તંત્રિભિઃ સપ્તમિધિત્રા, વિપંચી નવમિર્મતા ॥ ૧૦૮ ॥

કોળાંગુલીવાદનીયા ચિત્રા તદ્વદ્વિપંચિકા ॥

ક્રમાદન્યે ડગુંલીકોળવ્યવસ્થામૂચિરે તયોઃ ॥ ૧૦૯ ॥

ચિત્રાયામંગુલીમાત્રં વિપંચ્યામુભયં પરે ॥

તંત્રીણામેકવિશત્યા કીર્તિતા મત્તકોકિલા ॥ ૧૧૦ ॥

સંગીતરત્નાકર, વાદ્યાધ્યાય.

આ શ્લોકો ઉપરથી વિપંચી વીણા નવ તંત્રની હશે એમ જણાય છે અને તે કોણ વડે વગાડાય છે. તેમ જ તેમાં બે આંગળીઓનો ઉપયોગ થાય છે. અત્યારે કર્નાટક તરફની રુદ્રવીણામાં અથવા તો આપણા તરફ બીન વાદ્યમાં પણ ડાંડી ઉપર ચાર તાર અને બન્ને બાજુમાં ત્રણ મળીને સાત તાર તો સાધારણ્યુતઃ હોય છે. વિપંચી વીણામાં બે તાર વધારે કહ્યા છે. તે ધ્યાનમાં લેવા જેવી વાત છે. આવા વાદ્યનું સૂક્ષ્મતાથી જ વાદન થાય તો તે સારું લાગે છે. વિપંચી વીણા ઉપરથી રામાયણકાળમાં આપણાં સંગીતવાદ્યોની કેટલી પ્રગતિ હતી તેનો ખ્યાલ આવે છે. બીજો ઉલ્લેખ કિન્નરી વાદ્યનો આવે છે. એ પણ તંતુવાદ્ય છે. સંગીત-રત્નાકરમાં એ વાદ્યનું પૂરું વર્ણન છે. એ ઉપરાંત બીજાં કેટલાંક વાદ્યોનો—વંશ, પટહ, ડિંડિમ જેવાનો—ઉલ્લેખ છે. તેને માટે હું વિશેષ કહેતો નથી.

એ ઉપરાંત મેરી, મૃદંગ, પટહ, પળવ વગેરે રણુવાદ્યો છે. રામાયણકાળમાં ગાયક, વાદક તથા નતર્કના ધંધા કરનાર શ્લોકો હતા એમ જણાય છે :—

નટનર્તકસંઘાનાં ગાયકાનાં ચ ગાયતામ્ ॥

અયોધ્યાકાણ્ડ, સર્ગ ૬, શ્લોક ૭૪.

... ..નટનર્તકસંકુલા: ॥

બાલકાંડ, સર્ગ ૭૮-૭૯.

તેમ જ, રાવણની લંકા નગરીમાં અને સુગ્રીવની કિષ્કિંધામાં અનેક ગાયક વાદકોના સંઘ રહેતા હતા, એવા ઉલ્લેખો છે.

રાજાઓ તથા પ્રજાના રંજન માટે સાર્વજનિક નૃત્યશાળા અથવા સંગીતશાળાઓ ધણી હતી.

કુશ અને લવનું ગાયન સાંભળી રામચંદ્રે પોતાના અધિકારીઓને તેમને અઢાર હજાર સુવર્ણ મુદ્રા ધનામ આપવાનો હુકમ કર્યો, તે ઉપરથી ગાયકોને ધનામ આપવાની પદ્ધતિ રાજાઓમાં રૂઢ હતી એમ લાગે છે. રામાયણમાંના જેટલા સંગીતવિષયક ઉલ્લેખો ઉપર આપવામાં આવ્યા છે, તે ઉપરથી મને લાગે છે કે પૂર્વકાળના ક્ષોડા સંગીતનો ઉપયોગ જેમ ધાર્મિક કામમાં કરતા હતા તેમ તેનો ઉપયોગ વિલાસમાં પણ કરતા હતા. લંકામાં હનુમાન રાવણના મંદિરમાં પ્રવેશ કરે છે ત્યારે, અથવા તો લક્ષ્મણ સુગ્રીવના અંતઃપુરમાં પ્રવેશ કરે છે ત્યારે, જે સંગીતનું દ્રશ્ય તેમના જોવામાં આવે છે તે ઉપરથી યોગ્ય ખ્યાલ બંધાશે. સંગીતનું અત્યંત અશ્લીલ સ્વરૂપ રાવણના મહેલમાં મળે છે.

ખુદ રામાયણકર્તા વાલ્મીકિ સંગીતમાં બહુ જ નિષ્ણાત હોવા જોઈએ એમ લાગે છે. નહિ તો આ વિષયનું સૂક્ષ્મ વર્ણન શી રીતે કરી શકે? વાલ્મીકિમાં સંગીતની રસિકતા કેટલી ઉચ્ચ દરજ્જાની હતી તે નીચેના શ્લોકો ઉપરથી સ્પષ્ટ થશે; જેમ :—

વિક્ષિપન્ વિવિધાઃ શાસ્ત્રાઃ નગાનાં કુસુમોત્કટાઃ ॥

મારુતધ્વલિતસ્થાનૈઃ ષટ્પદૈરનુગીયતે ॥

મત્તકોકિલસન્નાદૈર્નર્તયન્નિવ પાદપાન્ ॥

કિષ્કિંધાકાઙ્ઠ, સર્ગ ૧.

ષટ્પાદતંત્રીમધુરાભિધાનં

શૃંગમોદીરિતકણ્ઠતાલમ્ ।

આવિષ્કૃતમેઘમૃદંગનાદૈ

વેનેષુ સંગીતમિવ પ્રવૃત્તમ્ ॥

ઋચિત્પ્રનૃતૈઃ ઋચિદુન્નદદ્ધિઃ

ઋચિચ્ચ વૃક્ષાગ્રનિષ્ણકાયૈઃ ।

વ્યાલમ્બવર્હાભરણૈર્મયૂરૈ

વેનેષુ સંગીતમિવ પ્રવૃત્તમ્ ॥

કિષ્કિંધાકાઙ્ઠ, સર્ગ ૨૮, શ્લોક ૩૬, ૩૭.

અર્થઃ—હે લક્ષ્મણુ! એ વાયુ જ્યારે જ્યારે પુષ્પોથી ભરેલી વૃક્ષોની શાખાઓને કંપાવે છે, ત્યારે ત્યારે પુષ્પો ઉપરથી ઊડેલા ભરેલા વાયુના સુસવાટની સાથે ગાયન કરે છે (ગુંજરવ કરે છે); પર્વતોની ગુહામાંથી સુસવાટભેર નીકળતો વાયુ મહાન્મત્ત કોકિલાના ટીકાથી જાણે વૃક્ષોને ન્યાવતો હોય અને પોતે ગાયન કરતો હોય એવો જણાય છે!

હે લક્ષ્મણુ! સાંભળ તો ખરો. આ વનને વિષે ભરેલાના ગુંજરવરૂપી વીણાનું મધુર ગાન ચાલે છે, અને તેની વચ્ચે વચ્ચે ખોલતાં દેડકાંઓ ગાયકની પેઠે તાલબદ્ધ

ગાયન કરે છે. મેઘોની ગર્જના મૃદંગવાદન જેવી લાગે છે. એ ઉપરથી એમ લાગે છે કે વનમાં સંગીત શરૂ થયું છે.

આ વનને વિષે કોઈક સ્થળે મધુર નાદ કરતા, તથા કોઈક સ્થળે વૃક્ષોની ટોચો પર બેઠેલા, અને સુંદર ચંદ્રિકાવાળાં લાંબાં પિચ્છોથી અલંકૃત થયેલા મયૂરોએ તો ખરેખર સંગીત મચાવી મૂક્યું હોય એમ જણાય છે.

વાદ્મીકિના કાવ્યમાં સ્થળે સ્થળે આવી રીતે સંગીતનો અનુભવ થાય છે. સંગીતની દૃષ્ટિએ રામાયણનું આટલું વિવેચન બસ છે. ઉપર જે ઉદ્દેશો આપવામાં આવ્યા છે તે ઉપરથી મારા અનુમાન પ્રમાણે નીચે પ્રમાણે નિષ્કર્ષ નીકળી શકે છે.

૧. સંગીતનો શોખ સાર્વાત્રિક હતો.
 ૨. રાજરજવાડાઓમાં સંગીતની પ્રતિષ્ઠા હતી.
 ૩. સંગીતનું ધાર્મિક તથા સામાજિક સ્વરૂપ વધ્યું હતું.
 ૪. સંગીતની માર્ગી પદ્ધતિ પ્રચારમાં હતી.
 ૫. સંગીતની પરિભાષા નક્કી થઈ ગઈ હતી.
- સંગીતનું શાસ્ત્ર ઉન્નત અવસ્થામાં હતું.
૬. ગાયક, વાદક તથા નર્તકના ધંધા કરનારા લોકો હતા.
 ૭. સંગીતશાળા, નૃત્યશાળા જેવાં સાર્વજનિક સ્થાનો લોકરંજન માટે હતાં.
 ૮. ગાયકોને ઇનામ આપવાની રાજાઓની પદ્ધતિ પ્રચલિત હતી.

મહાભારત

રામાયણ પછી હવે આપણે મહાભારત ઉપર આવીએ. રામાયણ કરતાં મહાભારતના કાળમાં સંગીતનો ફેલાવો

વિશેષ નજરે પડે છે. રામાયણમાં જે મહત્વના પારિભાષિક શબ્દો મળી આવ્યા તેવા મહાભારતમાં નથી. મહાભારતના સંગીતના ઉદ્દેશો ઉપરથી અમુક એક વિશિષ્ટ સંગીતપદ્ધતિનો નિર્દેશ જણાતો નથી; પણ સમાજમાં સંગીતનો ઉપયોગ કેવી રીતે થતો હતો તેની સારી પેઠે કલ્પના આવે છે.

આદિપર્વ, અધ્યાય ૭૦માં કચ અને દેવયાનીની કથા આવે છે. તેમાં “ગાયત્ર્યન્વાદયંશ્ચ દેવયાનીમતોષયત્” એવું કચનું વર્ણન કરેલું છે. તે ઉપરથી કચ ગાયન, વાદન તથા નર્તનમાં પ્રવીણ હતો એમ લાગે છે. તેમ જ દેવયાની વિષે:—

દેવયાન્યપિ તં વિપ્રં નિયમવ્રતધારિણમ્ ।

ગાયન્તી ચ લલન્તી ચ રહઃ પર્યચરત્તથા ॥

દેવયાની પણ નિયમ અને વ્રતધારી એવા તે વિપ્રની (કચની) આગળ, એકાંતમાં ગાયન કરતી, તથા લાડ લાડતી તેની સેવા કરતી હતી.

ખીજો ઉદ્દેશ્ય નિતનુ રાજની કન્યા ભૌમાશ્વી વિષે છે. તે આ પ્રમાણે:—

વીણેવ મધુરાલાપા ગાંધર્વસ્વરમૂર્છિતા ।

ઉત્તમા સર્વનારીણાં ભૌમાશ્વી હ્યભવત્તદા ॥

આદિપર્વ, અધ્યાય ૨૧૪, શ્લોક ૪૯.

ગાંધર્વસ્વર (એટલે સંગીતનો સ્વર) જેમાંથી નીકળે છે. એવી વીણા જેવો ભૌમાશ્વીનો કંઠ હતો એમ કહેલું છે. આ રીતે આ શ્લોકમાં વીણાનો ઉદ્દેશ્ય પણ છે.

સભાપર્વ, અધ્યાય ૭, શ્લોક ૨૪-૨૫ માં

તથૈવાપ્સરસો રાજન્ રમ્ભોર્વિદ્યથ મેનકા ।

ધૃતાચી પંચચૂડા ચ વિપ્રચિત્તિપુરોગમાઃ ॥

વિદ્યાધરાશ્ચ રાજેન્દ્ર ગંધર્વાશ્ચ મનોરમાઃ ।

નૃત્યવાદિત્રગીતૈશ્ચ હાસ્યૈશ્ચ વિવિધૈરપિ ॥

આમાં ઇંદ્રસભાનું વર્ણન આપતાં તેમાં કયા કયા ગન્ધર્વો તથા અપ્સરાઓ હતી તેનું વર્ણન આપ્યું છે.

સભાપર્વ, અધ્યાય ૧૦ માં, કુબેરની સભામાં વિશ્વાવસુ, હાહા, હુહુ, તુંબુરુ, પર્વત, શૈલૂષ, ગાનઞ ચિત્રસેન, ચિત્રરથ અને બીજા સેંકડો ગન્ધર્વો પોતપોતાનાં સાહિત્યો સહિત રહેતા હતા એવું વર્ણન છે. જેમ કે :—

ગંધર્વાણાં ચ પતયો વિશ્વાવસુર્હહાહુહુઃ ।

તુંબુરુઃ પર્વતશ્ચૈવ શૈલૂષશ્ચ તથાઽપરઃ ॥

ચિત્રસેનશ્ચ ગીતઞ્જસ્તથા ચિત્રરથોપિ ચ ॥

એ ઉપરાંત યમ, વરુણ અને બ્રહ્મદેવની સભાના વર્ણનમાં પણ ગાયન, વાદન, નૃત્ય ચાલતું હતું, અને ત્યાં સેંકડો ગાયક-વાદક હાજર હતા એવું વર્ણન છે.

ધર્મરાજ્યએ કરેલા રાજસૂયયજ્ઞનું વર્ણન વિસ્તારથી સભાપર્વમાં અધ્યાય ૭૧માં આપ્યું છે. તેમાં પણ ઇંદ્ર, કુબેરાદિ સભાના ગન્ધર્વો અને અપ્સરાઓ હાજર હતાં, તેમ જ મેરી, મુરજ, મહુક, ગોમુખ, શંખ, વંશ, વીણા વગેરે વાદ્યો વગાડવામાં આવતાં હતાં વગેરે ઉલ્લેખ છે. +

+ જુઓ સભાપર્વ, અધ્યાય ૭૧, શ્લોકો ૩૭ થી ૪૩.

આદિ અને સભાપર્વના ઉલ્લેખો ઉપરથી સંગીતનો ઉપયોગ તે સમયના લોકો કેવી રીતે કરતા હતા તેનો ખ્યાલ આવશે. હવે વિરાટપર્વ ઉપર આવીશું.

વિરાટપર્વમાં અર્જુન પોતે પંઢ બની સ્ત્રીરૂપમાં નર્તિકાનું કામ કરવા માટે વિરાટ રાજાને ત્યાં હતો અને વિરાટરાજાની કન્યા ઉત્તરાને ગાયન, વાદન, નૃત્ય એ ત્રણે કળા શિખવાડતો હતો એવો ઉલ્લેખ છે. અર્જુન કહે છે :

પ્રતિજ્ઞાં ષંઢકોઽસ્મીતિ કરિષ્યામિ મહીપતે ॥

ગીતં નૃત્યં વિચિત્રં ચ વાદિત્રં વિવિધં તથા

શિક્ષયિષ્યામ્યહં રાજન્ વિરાટસ્ય પુરસ્ચિયઃ ॥

વિરાટપર્વ, અધ્યાય ૩.

પછી વિરાટરાજાની આગળ અર્જુન પોતે શું કામ કરશે તે બાબતમાં કહે છે :

“નૃત્યામિ ગાયામિ ચ વાદયામ્યહં પ્રાનર્તને કૌશલનૈપુણં મમ ।

તદુત્તરાયાઃ પરિધત્સ્વ નર્તને ભવામિ દેવ્યા નરદેવ નર્તકી ॥

વિરાટપર્વ, શ્લોક ૧૮, અધ્યાય ૧૧.

કોચકની અભિલાષા દ્રૌપદી ઉપર હતી, તેથી તે દ્રૌપદીને વારંવાર સતાવતો હતો. એક વખત દ્રૌપદીએ ભીમસેનની પાસે ફરિયાદ કરી. તે વખતનો દ્રૌપદીનો કંઈ કેવો હતો તેનું વર્ણન નીચે પ્રમાણે છે :

વીણેવ મધુરાલાપા સ્તરં ગાન્ધારમાશ્રિતા ॥

વિરાટપર્વ, અધ્યાય ૨૨, શ્લોક ૧૨.

— “ગાંધાર સ્વરનો આશ્રય કરનારી (અર્થાત્ જે વીણાના સૂરમાંથી ગાંધાર સ્વર સારી રીતે સંભળાય છે એવી)

વીણાના જેવા મધુર આલાપવાળી ટ્રોપદી”, આવું વર્ણન છે. એ જ શ્લોકનો ખીજો પછુ પાઠ છે. તે આ પ્રમાણે છે :

વીણેવ મધુરાલાપા ગાંધારં સાધુ મૂર્છતી ॥

અહીં “ગાંધારં સાધુ મૂર્છતી” એ પદ ઉપરથી વીણાના (તારના) સૂરમાંથી મૂર્છનાથી ગંધાર સ્વર નીકળે છે એવો અર્થ થાય છે. (વીણાના મંદ્ર પડ્ગના તારમાંથી “ગંધાર” સ્વર નીકળે છે એ તો પ્રસિદ્ધ છે જ.)

ખીજો ઉલ્લેખ નર્તનાગાર અથવા નર્તનશાલાનો છે.

યૈષા નર્તનશાલેહ મત્સ્યરાજેન કારિતા ।

દિવાઽત્ર કન્યા નૃત્યન્તિ રાત્રૌ યાન્તિ તથા ગૃહં ॥

વિરાટપર્વ, અધ્યાય ૨૫ । ૩.

અથવા

યદેતન્નર્તનાગારં માત્સ્યરાજેન કારિતમ્ ।

દિવાત્ર કન્યા નૃત્યન્તિ રાત્રૌ યાન્તિ સ્વકં ગૃહમ્ ॥

વિરાટપર્વ, ૨૫ । ૨૧.

આ શ્લોક ઉપરથી રાજાએ નર્તકાલય જેવું સ્થાન લોકોના સંગીતશિક્ષણ માટે રાખતા હોય એમ લાગે છે. તેમ જ કુલીન સ્ત્રીઓ પછુ તેમાં નર્તન શીખતી હોય એમ જણાય છે. વિરાટ નગરની સ્ત્રીઓ અર્જુન પાસે નૃત્ય શીખવા જતી હતી, તે ઉપરથી “નર્તન”કળા વિષે તે વખતનો સન્માન્ય લોકોનો પછુ અભિપ્રાય કેટલો બધો ઉચો હતો તેનો ખ્યાલ આવે છે; જોકે અત્યારે નૃત્યકળા વિષે સન્માન્ય લોકોનો અભિપ્રાય સારો નથી.

એ ઉપરાંત વાઘોનાં નામેા જેમાં આવેલાં છે તેવા ઉલ્લેખના શ્લોકો નીચે આપું છું.

ભૈર્યશ્ચ તૂર્યાણિ ચ વારિજાશ્ચ । વૈષ્ણૈઃ પરાધ્વૈઃ પ્રમદાજનાશ્ચ ॥

બંદિપ્રવાદાઃ પળવાદિકશ્ચ । તથૈવ વાઘાનિ ચ વંશશબ્દાઃ ॥

કાંસ્યં સતાલં મધુરં ચ ગીતમાદાય નાર્યો નગરાન્નિરીયુઃ ॥

વિરાટપર્વ, અધ્યાય ૭૦ । ૩૩-૩૪.

આ શ્લોકમાં મેરી (નૌઆત), તૂર્ય (તુતારી), શંખ, પળવ એ વાઘોના ઉલ્લેખ છે.

ઉદ્યોગપર્વમાં નીચેના ઉલ્લેખ છે.

તતસ્તુ સ્વરસંપન્ના બહવઃ સૂતમાગધાઃ ।

શંખદુંદુભિનિર્ધોષૈઃ કેશવં પ્રત્યબોધયન્ ॥

ઉદ્યોગપર્વ, અ. ૧૪, શ્લો. ૪.

ભીષ્મ, દ્રોણ, કર્ણ, શલ્યપર્વ, ગદાપર્વ વગેરે પર્વોમાં રણવાઘના ધણા ઉલ્લેખો આવે છે. તેમાંથી થોડાક નીચે ટાંકું છું.

તતઃ શંખાશ્ચ ભૈર્યશ્ચ પળવાનકગોમુખાઃ । ગીતા ૧-૧૩.

આમાં શંખ, ભેરી, પણવ, આનક, ગોમુખ વાઘોના ઉલ્લેખ છે.

જુદા જુદા યોદ્ધાઓ પોતપોતાના શંખોને જુદાં જુદાં નામેા આપતા હતા. જેમ કે,

પાશ્વજન્યં હૃષીકેશો, દેવદત્તં ધનંજયઃ ।

પૌંડ્રં દધ્મૌ મહાશંખં ભીમકર્મા વૃકોદરઃ ॥

અનંતવિજયં રાજા કુન્તીપુત્રો યુધિષ્ઠિરઃ ।

નકુલઃ સહદેવશ્ચ સુઘોષમણિપુષ્પકૌ ॥

શ્રીકૃષ્ણનો પાંચજન્ય શંખ, અર્જુનનો દેવદત્ત, ભીમસેનનો પૌષ્પ, ધર્મનો અનંતવિજય, નકુલનો સુધૌષ, સહદેવનો મણિપુષ્પક. એ ઉપરાંત પેશ્ય, કકય, ગોવિષાણુક, (ગાયના શિંગડાનું બનાવેલું), ઢક્કા (ડંકા) ઇત્યાદિ રણ-વાદ્યોનો ઉલ્લેખ આવે છે.

દ્રોણપર્વમાં દ્રોણચાર્યને સેનાપતિ કરવામાં આવ્યા ત્યારે જે મંગલવિધિ કરવામાં આવ્યો, તેમાં ગાયકોનું ગાયન તથા સૌભાગ્યવતી સ્ત્રીઓનું નૃત્ય થયું, એવો ઉલ્લેખ છે :

તતો વાદિત્રઘોષેણ શંખાનાં ચ મહાસ્વનૈઃ ।

તતઃ પુણ્યાહઘોષેણ સાશીર્વાદસ્વનેન ચ ॥

જયશબ્દૈર્દ્વિજાગ્રયાણાં સુભગાનર્તિતૈસ્તથા ।

સત્કૃત્યવિધિના દ્રોણં મેનિરે પાંડવાઙ્ગિજતાન્ ॥

દ્રોણપર્વ, અધ્યાય ૭, શ્લોક ૬-૭-૯.

સૌભાગ્યવતી સ્ત્રીઓ લૌકિક સમારંભમાં નર્તન કરી શકતી હતી, તે ઉપરથી નૃત્યકળા તરફ કેટલો ઊંચો ભાવ હતો તે સિદ્ધ થાય છે.

દ્રોણપર્વ અધ્યાય ૫૭ માં “નટનર્તકગંધર્વપૂર્ણકૈર્વર્ધમાનકૈઃ”, આમાં પૂર્ણક એટલે પાણીથી ભરેલાં વાસણો માથા ઉપર લઈ નર્તન કરનાર લોકોનો ઉલ્લેખ છે.

દ્રોણપર્વમાં સોળ રાજની કથાઓ આવેલી છે. તે કથાઓ ધર્મરાજને નારદે સંભળાવેલી. તેમાં દિલીપ રાજની કથામાં, તેણે કરેલા યજ્ઞોમાં એટલે યજ્ઞમંડપોમાં ૬૦૦૦ અપ્સરાઓનું ગાયન ચાલતું હતું, એવો ઉલ્લેખ છે. અધ્યાય ૬૧. ઉ. ત.—

નૃત્યન્ત્યપ્સરસો યત્ર ષટ્સદૃશાણિ સપ્ત ચ ॥

યત્ર વીણાં વાદયતિ પ્રીત્યા વિશ્વાવસુઃ સ્વયમ્ ॥

તેમ જ નાભાગ અંબરીષની કથામાં

માદનીયાનિ પાનાનિ વિદિત્વા ચાત્મનઃ સુખમ્ ।

અપિબેત યથાકામં પાનપા ગીતવાદિતૈઃ ॥

અધ્યાય ૬૪, શ્લોક ૧૦.

ગાયકો તથા વાદકો (બળવવાવાળા) સુરાપાન કરી મત્ત થતા અને રાગનાં ગુણગાન ગાતા. ગાયકવર્ગમાં કેટલી વિલાસિતા આવી હતી તેનો ખ્યાલ એ શ્લોક ઉપરથી આવે છે.

નૃત્ય એ વિલાસનું જાણે સાધન છે એમ તે કાળે માન્યતા પ્રસરેલી હતી તે નીચેના શ્લોક ઉપરથી સમજાશે. જેમ કે :

નાનાવર્ણવિરાગામિઃ શુશુભુઃ સર્વતો વૃતાઃ ॥

પતાકાશ્ચ તતસ્તાસ્તુ શ્વસનેન સમીરિતાઃ ॥

નૃત્યમાના વ્યદ્દશન્ત રગમધ્યં વિલાસિકાઃ ॥

દ્રોણ૦, અ. ૧૦૫, શ્લોક ૬.

ઉપલા શ્લોકમાં સંજય ધૃતરાષ્ટ્રને જુદા જુદા પ્રકારની ધ્વજનું વર્ણન કરતા કહે છે : હે ભરતર્પભ ધૃતરાષ્ટ્ર, પવનથી પ્રેરાયેલી ધ્વજની પતાકાઓ હાલતી હતી. તે ચિત્રવિચિત્ર રંગવાળી હતી. રણુરૂપી રંગભૂમિ ઉપર વિલાસિની સ્ત્રીઓનું નૃત્ય ચાલતું હતું એમ ભાસતું હતું.

દ્રોણપર્વમાં નીચેનાં વાદ્યોનો તથા ધંધાવાળાઓનો ઉલ્લેખ આવે છે :—

નર્તકાશ્વાપિ નૃત્યન્તિ જગુર્ગીતાનિ ગાયકાઃ ।

કુલ્લંશસ્તવાર્થાનિ મધુરં રક્તકંઠિનઃ ॥

મૃદંગાક્ષર્ષરામૈર્યઃ પળવાનકગોમુખાઃ ।

આઢંબરાશ્ચ શંસાશ્ચ દુંદુભ્યશ્ચ મહાસ્વનાઃ

વાદયન્તિ સ્મ સંહૃષ્ટાઃ કુશલાઃ સાધુશિક્ષિતાઃ ॥+

મૃદંગ, ઝર્ઝર, ભેરી, પણુવ, આનક, ગોમુખ, આંડબર, શંખ, દુંદુભિ ઇત્યાદિ વાદ્યો સારી રીતે વાદકો વગાડતા હતા એમ જણાવ્યું છે.

કર્ણપર્વમાં સંગીતનું અશ્લીલ સ્વરૂપ જોવામાં આવે છે. મદ્ર દેશનો રાજા શલ્ય કર્ણનું સારથિપણું કરતો હતો તે વખતે કર્ણ શલ્યને સંબોધીને કહે છે, “મેં સાંભળ્યું છે કે વાહિક અને મદ્ર દેશના લોકોમાં સ્ત્રીઓ મલ્લ પી ગમે તેવી સ્થિતિમાં (નમ્ન સ્થિતિમાં) ગાયન અને નૃત્ય કરે છે. આવી સ્થિતિમાં તેઓ ગમે તેવાં અશ્લીલ ગાયનો ગાય છે. તેમનું ગાયન સાંભળી ઊંટ અથવા ગર્દભનું સ્મરણ થાય છે. નગરમાં વસનાર લોકો દારૂ પીને પછી ગાયન કરે છે. તેમ જ મનોહર સ્ત્રીઓ સુખોપભોગ માટે મૃદંગ, આનક, શંખ મર્દલ, વગેરે વાદ્યોના સ્વર અને તાલમાં મસ્ત રહી જોરજોરથી ઝાંચો સાદ કાઢી ગાય છે. તેમનું આ ગાયન ચાલે છે ત્યારે જાણે

+ મહારાષ્ટ્રીય પંડિત ડૉ. કાશીનાથ શાસ્ત્રી લેલે પોતાના મહાભારતના ભાષાન્તરમાં ઉપલાં વાદ્યોના નામોના નીચે પ્રમાણે મહારાષ્ટ્રીય શબ્દ મૂકે છે :

મૃદંગ, જ્ઞાંજ, નૌબદ, મુરજ, પઢઘમ, સાંવલ, હલયા, શંસ, નગારા ઇત્યાદિ (લેલેકૃત મહાભારત ભાષાન્તર).

વચ્ચે ગર્દભ, ખેયર, ઊંટ વગેરે જનવરો પણ પોતાના સાદ વડે તેમનો સાથ કરે છે એવું લાગે છે. (કર્ણપર્વ અધ્યાય ૩૭.)

શાન્તિપર્વ : શાન્તિપર્વમાં સંગીતના ઉલ્લેખો બહુ જ થોડા છે. ધર્મરાજનો રાજ્યાભિષેક થયો ત્યારે તે સમારંભમાં ગંધર્વઆસરાઓ આવ્યા હતાં. તેઓએ ત્યાં ગાયનવાદન કર્યું એવો ઉલ્લેખ છે. રાજા યુધિષ્ઠિર અને શ્રીકૃષ્ણને જગાડવા માટે વહેલી સવારે ગાયકો ઊડીને ગાયન કરવા લાગ્યા; હજારો કોકો શંખ અને મૃદંગ વગાડવા લાગ્યા, વીણા, પણુવ અને મુરલી ઇત્યાદિ વાદ્યોનો અનંત ચિત્તાકર્ષક ધ્વનિ ત્યાં ઉત્પન્ન થયો. જેમ કે :

ગાયન્તિ ગાયનાઃ ॥

શંખાનથ મૃદંગાંશ્વ પ્રવાદ્યન્તિ સહસ્રશઃ ॥

વીણાપણવણૂનાં સ્વનશ્ચાતિ મનોરમઃ ॥

અધ્યાય ૫૨, શ્લોક ૪-૫.

ત્યારે શુકજન્મ થયો ત્યારે હાહા, હુહૂ, ચિત્રસેન, ચિત્રરથ, વિશ્વાવસુ ઇત્યાદિ ગંધર્વોએ ગાયન કર્યું. દક્ષકૃત મહાદેવની સ્તુતિમાં અધ્યાય ૨૯૦માં નીચેનાં વિશેષણો મહાદેવને આપ્યાં છે; જેમાં સંગીતને લગતાં વાદ્યોનો ઉલ્લેખ આવે છે:—

૧. નર્તનશીલાય = નર્તન કરનારને.

૨. મુખવાદિન્નવાદિને = મુખવાદ્ય નામનું વાદ્ય વગાડનારને.

૩. ગીતવાદ્યપરાયણે = ગાયન તથા વાદ્ય વગાડવામાં પ્રવીણને.

૪. મીમંદુંદુભિહાસા = નગારા વાદ્ય જેવું પ્રચંડ હાસ્ય

જેવું છે તે.

૫. તુંબીવીણપ્રિયા = તુંબડાની વીણા જેને પ્રિય છે તે.

૬. સર્સરી = ઝર્ઝરી વાદ્ય.

આમાં મુખવાદ્ય એટલે વાંસળી, મુરલી, અંસી વગેરે વાદ્યોનો પણ સમાવેશ થાય છે.

આ પ્રમાણે શાન્તિપર્વમાં સંગીતના ઉલ્લેખો છે. આ બધાં પર્વોમાં જે જે ઉલ્લેખો આવ્યા છે તે ઉપરથી જે સાર નીકળે છે તે નીચે પ્રમાણે છે.

૧. ગાયન, વાદન તથા નૃત્યકળામાં ઘણા ઢોડો વિદ્વાન હતા. તેમ જ સંગીતની પ્રત્યેક શાખામાં વિદ્વાન તથા ધંધો કરનાર ઢોડો હતા.

૨. નૃત્યકળાને ઉચ્ચ વર્ગનાં સ્ત્રીપુરુષોમાં પણ સ્થાન હતું. નૃત્યકળા તરફ ઢોડો સારી દષ્ટિ રાખતા હતા.

૩. ગાયન, વાદન તથા નર્તનના શિક્ષણ માટે રાજઝોઝે પોતાની રાજધાનીમાં નૃત્યશાળા કાઢેલી હતી, જેમાં નગરનાં સ્ત્રીપુરુષો શિક્ષણ લેવા જતાં હતાં.

૪. સંગીતનાં પવિત્ર અને વિલાસી બંને સ્વરૂપોનું દર્શન મહાભારતમાં થાય છે.

૫. વાદ્યોના ઉલ્લેખો ઉપરથી જણાય છે કે વાદ્ય બનાવવાની કળા તેઓ સારી રીતે જાણતા હશે.

૬. યજ્ઞયાગ, વિવાહપ્રસંગ, રાજ્યાભિષેક જેવા સાર્વજનિક પ્રસંગોમાં સંગીત ભરપૂર ચાલતું હતું. રણભૂમિમાં પણ રણગીતો ગાવામાં આવતાં હતાં. જાતજાતનાં રણવાદ્યો ખૂબ જોસથી વગાડવામાં આવતાં હતાં વગેરે જેવી સારી બાબતુ છે, તેવી જ ગવૈયા તથા બજવૈયાઓ મદ્ય પીને અપેય અને અભક્ષ્યનું સેવન કરીને મસ્તીમાં વાદ્યોના સૂર તથા

તાલ સાથે નાચતા હતા ઇત્યાદિ, સંગીતની અધોગતિનું ચિત્ર પણ આપણી આગળ ઊભું થાય છે.

હરિવંશ

હરિવંશને મહાભારતનો એક વિભાગ માનવામાં આવે છે. પરંતુ કેટલાક વિદ્વાનોનો એવો અભિપ્રાય છે કે હરિવંશ એ સ્વતંત્ર પુરાણ છે.

હરિવંશ પુરાણમાં જોડલા સંગીતના સંદર્ભો આવેલા છે તે ઉપરથી જોતાં સંગીતની શાસ્ત્રીય પરિભાષા વિષે કંઈક થોડો ખ્યાલ આવે છે. અને તે સમયમાં ગ્રામ, રાગ ઇત્યાદિની સંગીતની પ્રથા અસ્તિત્વમાં હતી એમ લાગે છે. હવે આપણે એકેક સંદર્ભ લઈ તેની ઉપર ચર્ચા કરીશું.

સંગીતના ત્રણેય વિભાગમાં હરિવંશના સમયના થોડો કુશળ હોવા જોઈએ, તે વિષે ઘણા ઉલ્લેખો હરિવંશમાં મળી આવે છે. તેમ જ વાદ્યોનાં ઘણાં નામો પણ જોવામાં આવે છે.

કાલનેમિ અને વિષ્ણુના યુદ્ધવર્ણનમાં નીચેનો શ્લોક છે :

હતં વિષ્ણું સમાજાય શંખં દધ્મૌ સ દાનવઃ ।

મૃદંગાંશ્ચ ત્રિધા તત્ર વાદયન્તો મહાસુરઃ ।

તાલાશ્રયાશ્ચ નનૃતુર્મહોત્સવ ઇવાબમૌ ॥

પર્વ ૧, અ. ૪૮, શ્લોક ૩૫.

નારદના હાથમાં “વલ્લકી” * નામની વીણા હતી. તે વીણા વગાડતાં વગાડતાં નારદ બ્રહ્મદેવ પાસે ગયા તે સમયનું વર્ણન :

* વલ્લકીનો નિર્દેશ સંગીતસારસંગ્રહ ગ્રંથમાં આવ્યો છે. જુઓ વાદ્યાધ્યાય, પાન ૧૭૪.

वल्लकीं वाद्यमानो हि सप्तस्वरविमूर्छिताम्

એમાં વલ્લકી વીણાનો ઉલ્લેખ છે. વલ્લકી વીણામાંથી સાત સ્વરો મૂર્છના વડે નીકળતા હતા એવું વર્ણન છે.

છાલિકચ ક્રીડા વર્ણનનો અધ્યાય મહત્વનો છે (પર્વ ૨, અધ્યાય ૮૯). એમાં સંગીતના પારિભાષિક શબ્દો ઘણા આવેલા છે. યાદવો જલક્રીડા કરવા માટે સમુદ્રકિનારે ગયા ત્યારે તેઓ પોતાની સાથે વેશ્યાઓ, નર્તિકાઓ, તથા ગાનાર અને વગાડનાર ગાયકવાદકોને લઈ ગયા હતા. તેમ જ તે ક્રીડામાં ગંધર્વ અને અપ્સરાઓ પણ ભળેલાં. તે વખતે “છાલિકચ” નામનું ગાયન ગાવા માટે શ્રીકૃષ્ણે તેમને આજ્ઞા કરી. તે મુજબ તે ગાન કરવા લાગ્યા. સાથે સાથે નાના પ્રકારનાં વાદ્યો પણ વગાડવામાં આવ્યાં. તે વાદ્યોમાં જલહર્દુરન્-નામના એક વાદ્યનો ઉલ્લેખ છે. કૃષ્ણાવતારની જેટલી લીલાઓ થયેલી તેટલી લીલાઓનું વર્ણન જેમાં છે, તેવાં ગીતો અભિનયની સાથે સ્ત્રીઓએ ગાયાં. જલક્રીડા સમાપ્ત થઈ ત્યારે યથેચ્છ ભોજન કર્યા બાદ તેઓ ફરી ગાન કરવા લાગ્યા. શ્રીકૃષ્ણે પણ પોતે તેમાં ભાગ લીધો અને બધાએ છાલિકચ ગાન શરૂ કર્યું. તે છાલિકચ ગાનનું વર્ણન આ પ્રમાણે છે :

आज्ञापयामास ततः स तस्यां

निशि प्रहृष्टो भगवानुपेन्द्रः ।

छालिक्यगेयं बहुसन्निधानं

यदेव गांधर्वमुदाहरन्ति ॥ ૬૭ ॥

÷ દેડકાના આકાર જેવું વાદ્ય હશે એમ લાગે છે.

જગ્રાહં વીણામથ નારદસ્તુ

ષડ્ગ્રામરાગાદિસમાધિયુક્તામ્ ।

હૃદ્લીસકં તુ સ્વયમેવ કૃષ્ણઃ

સવંશઘોષં નરદેવ પાર્થઃ ॥ ૬૮ ॥

મૃદંગવાદ્યાનપરાંશ્ચ વાદ્યાન્

વરાપ્સરાસ્તા જગૃહુઃ પ્રતીતાઃ ।

આસારિતાંતે ચ તતઃ પ્રતીતા

રમ્ભોત્થિતા સામિનયાર્થતજ્ઞા ॥ ૬૯ ॥

એ છાલિકચ નામનું ગાયન પુષ્કળ સ્ત્રીઓ અને પુરુષો મળીને કરતાં હતાં એમ લાગે છે. એ ગાયનનો પ્રયોગ બ્યારે ચાલતો હતો ત્યારે નારદ વીણા વગાડતા હતા. જે વીણા ઉપર છ ગ્રામરાગોનાં સ્થાનો નિયત હોવાથી તેમાંથી નીકળતા અવાજ વડે ચિત્તનું એકાગ્ર્ય થતું હતું. હૃદ્લીસક શબ્દ માટે ત્રણ પાઠ મળે છે. હૃદ્લીસક, ઋદ્લીસક અને ત્રીજો ઋદ્લીસક. આ ત્રણે પાઠના જુદા જુદા અર્થ છે.

હૃદ્લીસકઃ—એટલે (બહુભિઃ સ્ત્રીભિઃ સહ નૃત્યમ્) ઘણી સ્ત્રીઓની સાથે એક પુરુષ નૃત્ય કરે તે.

ઋદ્લીસકઃ—એક વાદ્યનું નામ છે.

ઋદ્લીસકઃ—(નિષાદર્ષમાદિસપ્તસ્વરયુતં વાદ્યવિશેષમ્) એટલે નિષાદ ઋષભાદિ સપ્ત સ્વરોથી યુક્ત એવું વાદ્ય. (એ વાદ્યમાં જુદા જુદા સ્વરોના પડદાઓ અથવા તાર ગોઠવાયેલા હોય એમ લાગે છે.)

(મને આ ત્રણે પાઠોમાં ઋદ્લીસક અથવા ઋદ્લીસક કરતાં હૃદ્લીસક એ જ પાઠ ફિક લાગે છે.)

શ્રીકૃષ્ણે હૃદયીસક નામનું નૃત્ય કરવાનું કબૂલ કર્યું અને હાથમાં મુરલી લીધી. અણ્ણને મૃદંગ લીધું અને બીજી અપ્સરાઓએ નાના પ્રકારનાં વાદ્યો હાથમાં લીધાં.

પછી, આસારિતાને અતે નર્તકીના પ્રવેશનો સમય પ્રાપ્ત થયો ત્યારે રંભા અભિનય કરવા માટે ઊઠી. તે જોઈ કૃષ્ણ અને બલરામને સંતોષ થયો. બીજી કેટલીક અપ્સરાઓ ત્યાં આવેલી તેઓએ પણ તે નૃત્યમાં ભાગ લીધો અને પોતાનાં અભિનય, ગાયન અને નૃત્ય વડે બધાને આનંદ આપ્યો. શ્રીકૃષ્ણે તે બધી અપ્સરાઓને ધનામો આપ્યાં. પછી તે છાલિકચ ગાન કરી શ્રીકૃષ્ણે પોતે ગાયું ત્યારે બલરામ, પ્રદ્યુમ્ન, અનિરુદ્ધ અને સાંભ ઇત્યાદિ યાદવ વીરોએ ગાયું.

એ છાલિકચ ગાન વિષે એમ કહ્યું છે કે રૈવત નામનો એક રાજા તે ગાયન સાંભળી બહુ જ લુબ્ધ થયો, એટલે કે તે પોતાનું ભાન ભૂલ્યો, અને તે જ અવસ્થામાં તેને ચાર સહસ્ત્ર યુગો એક ક્ષણ જેવા લાગ્યા. જેમ કે :

છાલિક્યગાન્ધર્વમુદારકીર્તિ—

મેને કિલૈકં દિવસં સહસ્રમ્ ।

ચતુર્યુગાનાં નૃપરેવતોથ

તતઃ પ્રવૃત્તા ચ કુમારજાતિઃ ॥

શ્લોક ૭૮

આ છાલિકચ ગાન ઉપરથી જ કુમારજાતિ, ગાંધર્વજાતિ ઇત્યાદિ બીજા ગાંધર્વના ભેદો થયા. જેમ એક દીપથી બીજા સેંકડો દીપો પ્રવૃત્ત થાય છે તેમ છાલિકચ ગાન ઉપરથી ગાયનની બીજી જાતિઓ ઉત્પન્ન થઈ. જેમ કે :

તતઃ પ્રવૃત્તા ચ કુમારજાતિઃ ॥ (ઉપલા શ્લોકની છેલ્લી લીટી)

ગાંધર્વજાતિશ્ચ તથા પરાપિ
દીપાદ્યથા દીપશતાનિ રાજન્ ।

વિવેદ કૃષ્ણશ્ચ સનારદશ્ચ

પ્રદ્યુમ્નમુરઘ્યૈર્નૃપભૌમમુરઘ્યૈઃ ॥

શ્લોક ૭૯

આ જાતિઓનું જ્ઞાન પણ નારદ, કૃષ્ણ, અને પ્રદ્યુમ્ન પ્રભૃતિ મુખ્ય મુખ્ય ઇતર યાદવોને જ થયું. એ છાલિકચ ગાનનાં ગુણ તથા ફળને એક હિમાલય પર્વત જાણવા સમર્થ છે; બીજો કોઈ એ ગાયન જાણવા સમર્થ નથી, કેમ કે એ છાલિકચ ગાનમાં છ ગ્રામરાગની મૂર્છનાઓ આવે છે, અને તેને યથાસ્થાન ગોઠવવા માટે તથા ગાવા માટે ઉદ્દેશ તપશ્ચર્યાની જરૂર છે. (એટલે જે માણસ પૂરેપૂરો અભ્યાસી તથા હાથની તૈયારીવાળો હોય તે જ માણસ એ છાલિકચ ગાન ગાઈ અથવા વગાડી શકે). જેમ કે :

જ્ઞાતું સમર્થો હિમવાન્ ગિરિર્વા

ફલાગ્રતો વા ગુણતોથ વાપિ ।

શક્યં ન છાલિક્યમૃતે તપોભિઃ

સ્થાને વિધાનાન્યથ મૂર્છનાસુ ॥ ૮૧ ॥

ષડ્ગ્રામરાગેષુ ચ તત્ર કાર્યં

તસ્યૈકદેશાવયવેન રાજન્ ।

લેશાભિધાનાં સુકુમારજાતિં

ઇષ્ટાં સુદુઃખેન નરાઃ પ્રયાંતિ ॥ ૮૨ ॥

એ શ્લોકોમાં “ષડ્ગ્રામરાગેષુ” એ ૫૬ મહત્ત્વનું છે. તે ઉપરથી ગ્રામરાગો તે વખતમાં પ્રચારમાં હોવા જોઈએ.

“છાલિકચ” ગાન વિષે જે વર્ણન હરિવંશમાં આવેલું છે તે જોતાં એમ લાગે છે કે ગાંધર્વગાયનનો (માર્ગી

સંગીતનો) આ એક પ્રકાર હશે; અને આગળ જતાં એ ગાયનમાંથી ઘણા પ્રકારો ઉત્પન્ન થયા અને તે પ્રચારમાં આવ્યા ત્યારે મૂળ છાલિક્યને લોકો ભૂલી ગયા. અને તેથી જ “શક્યં ન છાલિક્યમૃતે તપોભિઃ” એવું કહેવામાં આવ્યું હશે.

હવે “આસારિત” એ શબ્દ ઉપર પણ ધ્યાન આપવાની જરૂર છે. “આસારિત” શબ્દ નૃત્યને લગતો છે. ભરત-મુનિએ આસારિત નૃત્યના ચાર ભાગ કહ્યા છે : ૧. પ્રથમ નર્તકી પ્રવેશ, ૨. અર્થાનુકૂલ અભિનય, ૩. તાલને અનુરૂપ એવો અંગવિક્ષેપ અને ૪. કાઠી પણ દેવતાનું ચિહ્ન ધારણ કરી નૃત્ય કરવું તે.

ષડ્ગ્રામરાગાઃ એટલે છ ગ્રામરાગો. પ્રાચીન કાલમાં છ મુખ્ય રાગો માની પછી બાકી રહેલા બીજા રાગોને તે મુખ્ય છ રાગોનાં ભાર્યા અને પુત્ર તરીકે માનતા. રાગોનું આવું વર્ગીકરણ બહુ જ પ્રાચીન કાળથી ચાલી આવેલું છે. અત્યારે જોડે એ વર્ગીકરણ લુપ્ત થઈ ગયું છે, તોપણ અત્યારના રાગોનું મૂળ આ ગ્રામરાગપદ્ધતિમાં જ રહેલું છે એમાં કંઈ પણ શંકા નથી. અહીં ગ્રામરાગનો ખુલાસો કરવો ઘટે છે. “સંગીતરત્નાકર” તથા “મકરંદ”માં ગ્રામ શબ્દ આવેલો છે : “ગ્રામઃ સ્વરસમૂહઃ સ્યાન્મૂર્છનાદેઃ સમાશ્રયઃ” ॥ એ ગ્રામ શબ્દની વ્યાખ્યા છે. સ્વરસમૂહ એટલે જ ગ્રામ. એ જ ગ્રામ શબ્દનો વિશેષ ખુલાસો આગળ આવે છે; તે મૂર્છનાદેઃ સમાશ્રયઃ એ શબ્દોમાં છે. એટલે મૂર્છના આદિઓનો સમાશ્રય (આશ્રયસ્થાન) જે છે તે. (મૂર્છનાદિ = અહીં આદિ શબ્દ ઉપરથી ક્રમ, તાન, વર્ણ, અલંકાર, જાતિ વગેરેનો

પણ સમાવેશ થાય છે.) એટલે ગ્રામોમાંથી જ મૂર્છના અને બધા પ્રકારો નીકળે છે.

હવે પર્વ ૨, અધ્યાય ૯૩ ઉપર આવીશું. આ અધ્યાયમાં યાદવોએ વજ્રપુરમાં રાજા વજ્રનામ આગળ જે નાટક ભજવ્યું તેનું વર્ણન છે. તેમાં પણ છાલિકચ ગાનનું વર્ણન છે. ગંગાવતરણની કથાનું અનુસંધાન લઈ યાદવોએ તે આખ્યાનને ગીતના રૂપમાં ગાઈ બતાવ્યું. આમાં જે સંગીત હતું તેનું આવી રીતે વર્ણન છે :—

આગાંધારગ્રામરાગં ગંગાવતરણં તથા ।

વિદ્વમાસારિતં રમ્યં જગિરે સ્વરસંપદા ॥

લયતાલસમં શ્રુત્વા ગંગાવતરણં શુભં ॥ શ્લોક ૨૪-૨૫

આગાંધારગ્રામરાગં એટલે જેમાં ગાંધાર-ગ્રામરાગ સુધીના રાગો આવેલા છે તેવું ગીત. એ ગીત ગંગાવતરણ નામનું હતું. તેમ જ તે સુંદર સ્વરો, લય, તાલ, સમ ઇત્યાદિથી યુક્ત હતું. તે સાંભળી રાજા આનંદિત થયો વગેરે ભાગ આગળ આવેલો છે. આમાં ગાંધારગ્રામનો જે ઉલ્લેખ છે તે મહત્વનો છે.

આગળ જતાં નાંદિ નામના વાદ્યનો ઉલ્લેખ આવે છે; જેમ કે :—

“નાંદિં ચ વાદયામાસ પ્રણુમ્નો ગદ એવ ચ” શ્લોક ૨૬.

આમાં પ્રણુમ્ને “નાંદિ” નામનું વાદ્ય વગાડ્યું એમ કહેવામાં આવ્યું છે. “નાંદિ” વાદ્ય ઉપર ટીકાકાર કહે છે કે—

“નાંદિં નંદિકેશ્વરમુખં ચર્મકોશમયં વાદ્યવિશેષમ્, દ્વાદશપટહશબ્દો નંદિરિત્યન્યે, નાંદિમિતિ પાઠે નાંદિદેવદ્વિજાદીનાં શુભશંસિનાં અષ્ટામિ-

દર્શમિર્વા અવાન્તરવાક્યયુક્તાં પૂર્વરંગપ્રધાનાં વાક્યાવલીં વાદયામાસ
પપાઠેતિ કેચિત્ ॥ હરિવંશ—ટીકા

એ ઉપરથી નાંદિ વાદ્ય બુળદના મોઢાના આકારનું અને
ચામડાથી મઢાયેલું અને બાર પડધમના અવાજ જેટલા
અવાજવાળું હોય એમ લાગે છે.

એ ઉપરાંત વાદ્યના ચારે પ્રકાર જેમાં કહેલા છે એવો
પણ એક શ્લોક મળી આવે છે. જેમ કે :—

તતો ધનં સસુષિરં મુરજાનકમૂષિતમ્ ।

તંત્રીસ્વરગણૈર્વિદ્વાનાતોદ્યાનન્વવાદયન્ ॥

પર્વ ૨, અધ્યાય ૧૩, શ્લોક ૨૨.

હરિવંશમાંના સંગીતના ઉલ્લેખો ઉપરથી હું નીચે
પ્રમાણે નિષ્કર્ષ કાઢું છું :—

૧. હરિવંશના સમયમાં સંગીતની પરિભાષા નક્કી થઈ
ચૂકી હતી.

૨. સંગીતનાં ચારે પ્રકારનાં વાદ્યો વગાડવામાં લોકો
કુશળ હતા.

૩. આમરાગપદ્ધતિ તે સમયમાં પ્રચારમાં હતી.
સંગીતમાં મૂળ ગ્રામેના સપ્તકમાંથી પ્રત્યેક સ્વરને પડ્જ
કલ્પી તેની આગળના બીજા સ્વરોને અનુક્રમે “ રી ગ મ પ
ધ ની ” મानी જે નવું સપ્તક થતું હતું તેને મૂર્છના કહેતા.
આવી રીતે પડ્જ, મધ્યમ, ગાંધાર એ ત્રણે ગ્રામની પ્રત્યેકની
સાત મૂર્છના પ્રમાણે એકવીસ મૂર્છનાઓની વ્યવસ્થા પ્રાચીન
કાળમાં હતી.

૪. “ છાલિકય ” ગાનનું વર્ણન જે હરિવંશમાં
આપવામાં આવ્યું છે તે ઉપરથી તે ગાન માર્ગી સંગીતનો જ

એક પ્રકાર હોવો જોઈએ એમ લાગે છે. કારણ કે તે ગાનને ગાનાર ગંધર્વો અને અપ્સરાઓ જ હતાં. એ ગાન બહુ જ કઠણ હોવાથી અને તે ગાવા માટે જોઈતી તપશ્ચર્યા કેઈની ન હોવાથી તેનો પ્રચાર ત્યાર પછીના કાળમાં બંધ પડ્યો. તથાપિ તેના અવશેષો માત્ર થોડા કાળ સુધી રહ્યા હતા.

૫. યાદવોએ કૃષ્ણલીલા તથા રંભા-ઉર્વશીની કથાને નાટકરૂપમાં બજવતી વખતે સંગીતનો ઉપયોગ કર્યો હતો. તે ઉપરથી કહી શકાય કે નાટકોમાં યોગ્ય લાગે તેટલો સંગીતનો ઉપયોગ થતો હતો. એવી રીતે નાટ્ય અને સંગીતનું મિલન હરિવંશમાં આપણને મળે છે.

૬. ઉપાસના કરતાં વિલાસના પ્રસંગો જ હરિવંશમાં ઘણા મળે છે. તેથી સંગીતનું વિલાસી સ્વરૂપ સારી રીતે માલૂમ પડે છે.

હિંદુ પ્રાચીન અને અર્વાચીન સંગીત

ભારતવર્ષના આવા વાર્ષિક વાહ્મયોત્સવના પ્રસંગે આ નવમ હિન્દી સાહિત્ય સંમેલનમાં ભાગ લેવાનું મને આમંત્રણ મળ્યું અને તે મેં સાભાર સ્વીકાર્યું. એક સપ્તક વર્ષ (સાત વર્ષ) પહેલાં કલકત્તામાં મળેલ અધિવેશનમાં આવો જ લાભ મને મળ્યો હતો અને ફરી આજે આ પ્રસંગે ‘સંગીત’ના વિષયને સ્થાન મળ્યું છે તે જોઈ મને હર્ષ ઊપજે છે.

“હિંદુ પ્રાચીન અને અર્વાચીન સંગીત” એ આજનો મારો વિષય છે. પહેલાં પ્રાચીન સંગીતની વિચારણા કરીશું. આપણું સંગીત વેદકાળ જેટલું પુરાણું છે. વેદકાળ એ આપણી મર્યાદા છે. એ પહેલાં શું અને કેમ હતું એ કહેવું મુશ્કેલ છે. વેદકાળમાં પણ સંગીતની સ્થિતિ કેવી હતી, કયા કયા રાગો ગવાતા હતા, તે સમયે કયા કયા ગાયનાચાર્યો થઈ ગયા એ વિષે આપણે નથી જાણી શકતા. ત્યાર પછી સ્મૃતિકાળના ગ્રંથો પરથી એમ દેખાય છે કે વૈદિક કાળથી

જ સંગીત બહુ પવિત્ર મનાતું હતું. કોઈ પણ ધાર્મિક વિધિમાં સંગીતનું મંગળાચરણ રહેતું. વેદની ઋચાઓ પણ સંગીતમાં ગવાતી. તે સમયના સંગીતના ઇતિહાસ તરફ દૃષ્ટિ નાખીએ.

વેદકાળ અતિશય જૂનો એટલે કે ઓછામાં ઓછાં દસ હજાર વર્ષ પૂર્વેનો સમય. ચાર વેદોમાંથી સામવેદની અંદર સંગીતનો ઘણો ઉલ્લેખ છે એમ વિદ્વાનો કહે છે. સામયાગને સમયે જે જે ઋચાઓ ગવાતી હતી એનો એક સંગ્રહ થયો અને તેનું જ નામ સામવેદ. એ બધી ઋચાઓ ભક્તિપૂર્ણ છે. પણ આથી વિશેષ ગાયન, વાદન અને નૃત્યની બાબતમાં, તે વખતે રસવૃત્તિઓ કેવી હતી, કયા કયા રાગો પ્રચલિત હતા, કયાં વાદ્યોનું અસ્તિત્વ હતું એ બધી બાબતોથી આપણે અજ્ઞાત જ છીએ. કહે છે કે “નારદીય શિક્ષા”માં સામ ગાયન કેવી રીતે કરવું વગેરે બાબતોનો ખુલાસો છે. પરંતુ નારદીય શિક્ષા વેદકાલીન નથી. વેદ પછી હજારો વર્ષ પછીનું એ પુસ્તક છે. છતાં એ વર્ણન તો સંદિગ્ધ જ છે. ત્યારે આપણે એટલેથી જ સમાધાન મેળવવાનું રહે છે કે વેદકાળમાં સંગીતનો પ્રચાર સારો હતો. એનો ધર્મ સાથે નિકટનો સંબંધ હતો અને એ વિદ્યાને શ્રેષ્ઠ માનવામાં આવતી હતી.

આ પછીનો સમય તે બ્રાહ્મણકાળ. હિંદુ સમાજના ઇતિહાસમાં આ કાળને ઘણું મહત્ત્વ મળ્યું છે. કારણ આ સમયે સમાજમાં ચાર વર્ણોનું સ્વરૂપ નક્કી થયું. અને આ ચાતુર્વર્ણની વ્યવસ્થામાંથી પછી અનેક જાતિઓ પેદા થઈ. બુદ્ધિશાળી, તેજસ્વી અને ગુણી લોકોને સમાજમાં શ્રેષ્ઠ સ્થાન મળ્યું. આ બ્રાહ્મણકાળમાં પણ સંગીતની સારી ઉન્નતિ થયેલી એમ ગ્રંથો સાક્ષી પૂરે છે.

આ પછી આવે છે ઉપનિષદકાળ. આ કાળમાં ઘણા સંગીતવિદ્વાન થયા હશે એમ લાગે છે. યજુર્દારણ્યકોપનિષદ, ગર્ભોપનિષદ, તથા છાંદોગ્યોપનિષદમાં દુંદુભિ, ભેરી, શંખ, વીણા ઇત્યાદિ વાદ્યોનો ઉલ્લેખ છે. આ ઉપરથી એમ પ્રતીત થાય છે કે આ વાદ્યો તે સમયે પ્રચલિત હતાં. શતપથ બ્રાહ્મણ, ઋગ્વેદ સંહિતા, તૈત્તરીય બ્રાહ્મણ, આ ત્રણ ગ્રંથોમાં ઉદાત્ત, અનુદાત્ત, સ્વરિત ઇત્યાદિ સ્વરો માટેનાં ચિહ્નો મળી આવે છે. વેદોના સ્વરો આરોહ, અવરોહના નિયમ મુજબ હોવાથી એમાં સંગીતની છટા દેખાય છે. ઋગ્વેદમાં પણ ત્રણ જાતના ઉદાત્ત, અનુદાત્ત અને સ્વરિત સ્વરો છે. સ્વરચિહ્ન ચાર પ્રકારનાં જણાય છે. ઋગ્વેદમાં સાધારણતઃ એક જ પદ્ધતિ નજરે પડે છે. એમાં ઉદાત્તની નિશાની નથી. અનુદાત્ત સ્વરની નિશાની સ્વર નીચે છે. સ્વરિત સ્વર માટે સ્વર ઉપર ઊભી રેખાનું ચિહ્ન છે. બીજી રીતમાં ઉદાત્ત સ્વર ઉપર ચિહ્ન હોય છે. ત્યારે ત્રીજી રીતમાં ઉદાત્ત સ્વર નીચે ચિહ્ન બતાવેલ છે. અને સામવેદના ચોથા પ્રકારમાં ૧, ૨, ૩, એવા અંક મૂકી સ્વરો બતાવ્યા છે. આ ઉપરથી એમ પણ અનુમાન થાય છે કે પ્રાચીન કાળમાં સંગીતની લેખનપદ્ધતિ પણ કંઈ હતી.

મનુષ્યના અવાજની બાબતમાં પણ ઉપનિષદમાં વર્ણન છે. કોઈ કોઈ વાર અવાજમાં આવી જતી નિર્ગળતાને દૂર કરવા સોમવનસ્પતિસેવન કરવા સૂચન છે. “ સોમ એક સ્વર્ગીય પીણું છે. એનું અમે સેવન કર્યું છે, અમારો અવાજ ખૂલી ગયો છે ને અમે તેજસ્વી થયા છીએ. ” આ વાક્યો, અવાજને કંઈ રીતે સરસ રાખવો એ બાબતમાં પણ

તે વખતે જ્ઞાન હતું, એવું સૂચન કરે છે. તે જ પ્રમાણે વીણા, દુંદુભિ, શંખવાદકો માટે પણ લખાયેલું છે. આ કાળમાં વાદનનો પ્રચાર પણ હતો એમ આથી સ્પષ્ટ થાય છે. છતાં ગાયનનો વારંવાર ઉલ્લેખ થતો હોઈ ગાવાનો પ્રચાર વધુ પ્રમાણમાં હોવો જોઈએ.

હવે સ્મૃતિકાળ આવે છે. એ કાળમાં આ વિદ્યાની સી સ્થિતિ હતી તેની બહુ માહિતી નથી મળતી. તે પણ યાજ્ઞવલ્ક્યસ્મૃતિમાં

વીणाવાदनતત્ત્વજ્ઞઃ શ્રુતિજાતિવિશારદઃ ।

તાલજ્ઞાશ્ચ પ્રયાસેન મોક્ષમાર્ગ ચ ગચ્છતિ ॥

આ શ્લોક પરથી સિદ્ધ થાય છે કે સંગીતને મોક્ષ-માર્ગના સાધન તરીકે ગણી તે સમયે આ વિદ્યાને બહુ પવિત્ર માનતા હતા.

પણ મોક્ષમાર્ગના સાધન તરીકે કયું સંગીત કે ગાયનો ઉપયોગી ગણાતાં, તેમ એ ગાયનો કઈ રીતે ગવાતાં એ પ્રશ્નો ઉપર કંઈ પ્રકાશ નથી પડતો. પૌરાણિક ગ્રંથોમાંથી, શ્રી વાલ્મીકિ રામાયણ, મહાભારત એ ગ્રંથો ઉપરથી માત્ર સંગીતની ઉત્પત્તિનો ખ્યાલ જ આવે છે. પુરાણોં કાવ્યો અને નાટકો પણ એથી વિશેષ પ્રકાશ નથી પાડતાં. સાહિત્ય અને સંગીતકળાના જ્ઞાન વિનાનો માણસ અધૂરો મનાતો. એટલી સંગીતની મહત્તા હતી. ભર્તૃહરિએ કહ્યું જ છે ને, કે “સાહિત્યસંગીતકલાવિહીનઃ સાક્ષાત્ પશુઃ પુચ્છવિષાણહીનઃ” વાલ્મીકિ રામાયણમાં સંગીતનો ઉલ્લેખ છે. શ્રીરામચંદ્રજીના પુત્રો લવ અને કુશ સંગીતવેતા હતા. એમના ગુરુ મહર્ષિ

વાદ્યમીડિ મોટા સંગીતાચાર્ય હતા. રામાયણના પ્રથમ કાંડના ચોથા સર્ગમાં કુશલવનાં ગાયનનો ઉલ્લેખ કરતાં કહે છે :

પાઠયેગ્યેયે ચ મધુરં પ્રમાણૈભિરન્વિતમ્ ।

જાતિભિઃ સપ્તભિર્યુક્તૈસ્તંત્રીલયસમન્વિતમ્ ॥

તતસ્તુતૌ રામવચઃ પ્રચોદિતા વ ગાયતાં માર્ગવિધાનસંપદામ્ ॥

કુશલવનું ગાયન કેવું હતું ? “પ્રમાણૈભિરન્વિતમ્” એટલે દ્રુત, મધ્ય, વિલંબિત ઇત્યાદિ લયકારીઓથી યુક્ત; અને “તંત્રીલયસમન્વિતમ્” એટલે વીણાવાદ્ય સહિતનું સુરેલ્લ અને લયબદ્ધ ગાયન. “એ માર્ગી પ્રકારનાં ગાયન સાંભળી રામ-ચંદ્રજી બોલ્યા” ઇત્યાદિ વર્ણન આવે છે. આ ઉપરથી એમ જણાય છે કે તે સમયે માર્ગી અને દેશી એવા સંગીતના બે ભેદો અસ્તિત્વમાં હશે. તેમ તે સમયે ગાયનમાં જાતિઓનો સંપ્રદાય વિશેષ હશે. પ્રાચીન કાળમાં રાગાદિ વ્યવસ્થા ન હતી પણ ગાયનોના પ્રકારોનું વર્ગીકરણ જાતિ-ઓનાં સ્વરૂપમાં થયેલું. અત્યારના રાગ શબ્દમાં જે રૂઢાર્થ છે તે જ તે સમયે જાતિશબ્દમાં હતો. ઇસ્વી સન પૂર્વેના ભરતનાટ્યશાસ્ત્રમાં જાતિઓને રાગ તરીકે ઓળખાવેલી છે. નાટ્યશાસ્ત્રમાં ગ્રામોનું વિવેચન છે. સાથે ગ્રામોની મૂર્ચના પણ આપવામાં આવેલી છે. પરંતુ એ મૂર્ચનાઓનો ઉપયોગ કઈ કઈ જાતિઓમાં કરવો એનો ઉલ્લેખ એમાં નથી. આથી એમ પણ અનુમાન થાય છે કે એ જાતિઓનો સંબંધ મૂર્ચના સાથે નહિ પણ ગ્રામ સાથે હતો. જાતિઓનો પ્રચાર ન્યારે મંદ પડ્યો ત્યારે દરેક ગ્રામમાંથી મૂર્ચના (થાટ) નક્કી કરીને એમાંથી રાગોનો વિસ્તાર કરવાની પ્રવૃત્તિ શરૂ થઈ. આમ ન્યારે ગ્રામરાગો પેદા થયા (નાટ્યશાસ્ત્ર

પછી) કે રાગાદિ વ્યવસ્થામાં આપણું સંગીત ગોઠવાઈ ગયું. જે જાતિઓનાં નિયમાનુસાર ગાયનો થતાં હતાં તેને માર્ગી તરીકે ઓળખવામાં આવતાં અને ગ્રામરાગ, મૂર્ચના ઇત્યાદિને દેશી ગાયન તરીકે ઓળખાવાની શરૂઆત થઈ.

ગ્રામરાગોનો ઉદ્દેશ્ય કરતાં નારદીય શિક્ષામાં કહ્યું છે કે,
તાન રાગ સ્વર ગ્રામ મૂર્ચનાનાં તુ લક્ષણમ્ ।

પવિત્રં પાવનં પુણ્યં નારદેન પ્રકીર્તિતમ્ ॥

નાં શિં શ્લોક ૨.

નારદીય શિક્ષાના કાળમાં ગ્રામરાગોનો પ્રચાર હતો એમ આ શ્લોક સાબિત કરે છે. કેટલાક ગ્રામરાગોનાં લક્ષણો પણ નારદીય શિક્ષામાં મળે છે. એ લક્ષણો અસ્પષ્ટ હોઈને બરાબર ખુલાસા નથી મળી શકતા છતાં એટલું તો આપણે કહી જ શકીએ કે, એ સમયે શાસ્ત્રીય પદ્ધતિ કંઈક હતી અને એ પદ્ધતિસર ગાવાવગાડવાનું સમાજ જાણતો હતો. એ કાળનું સંગીતશાસ્ત્ર કેવા પ્રકારનું હતું, સંગીતનું શુદ્ધ સ્વરસમૂહ કયું હતું, ગ્રામ કેમ નિર્માણ થયા હશે વગેરે પ્રશ્નોનો ખુલાસો હજી સુધી જોવામાં નથી આવ્યો.

નારદીય શિક્ષા ભરતનાટ્યશાસ્ત્ર પછીનો ગ્રંથ જાણાય છે. છતાં શુદ્ધ સ્વરસમૂહનો ખુલાસો એમાં નથી. તે જ પ્રમાણે બાવીસ શ્રુતિઓનો નામનિર્દેશ પણ નારદીય શિક્ષામાં નથી, એ ધ્યાનમાં લેવા જેવી વાત છે. ભરતનાટ્યશાસ્ત્રમાં સંગીતનો બહુ થોડો ભાગ છે. એમાં માત્ર ગ્રામોની વ્યાખ્યા જ આપી છે. ગ્રામ ત્રણ મનાય છે, પણ એમાંના બે જ ગ્રામનું વર્ણન એમાં આપેલું છે; એક પડ્મ અને બીજો મધ્યમ ગ્રામ. એ બંને ગ્રામોનું વર્ણન શ્રુત્યંતરો બતાવીને

કરેલ છે. એ શ્રુત્યંતરોની દૃષ્ટિએ જોઈએ તો શુદ્ધ સ્વર-સમૂહ જુદા જ પ્રકારનું હતું એમ જણાય છે. આધુનિક સંગીતમાં પુરાણા ગ્રંથોની મૂર્ચ્છના, ગ્રામ ઇત્યાદિ બાબતોની ભાંજગડ નથી. અત્યારે તો સંગીત પડ્જ ગ્રામમાં જ ગાવા વગાડવાનો પ્રચાર છે. ગ્રંથોમાં કહ્યા મુજબના ત્રણે ગ્રામોમાં ગાનાર કે વગાડનાર મેં અત્યાર સુધી મારી નજરે જોયેલ નથી.

નાટ્યશાસ્ત્રમાં જે પડ્જ ગ્રામ વર્ણવ્યો છે તે ગ્રામની રચના સાથે કેટલાકના મત પ્રમાણે આજનો કાશી રાગ મળતો છે. પણ એમાં હું સમ્મત નથી. એ કયો થાટ છે તેના પૂરા નિશ્ચય ઉપર હું હજી સુધી નથી આવી શક્યો. નાટ્યશાસ્ત્રમાં બતાવેલ ગ્રામ, મૂર્ચ્છના ઇત્યાદિ એમાં બતાવેલ જાતિઓ સાથે મેળ નથી ખાતાં. કારણ પડ્જ ગ્રામની રચના જ એમાં આ પ્રકારની છે.

સા-રે-ગ-મ-પ-ધ-નિ-સા
 ૩ ૨ ૪ ૪ ૩ ૨ ૪

આ પ્રમાણે પડ્જ ગ્રામના એક સમૂહમાં શ્રુત્યંતરોની રચના છે. આ રીતે તપાસીએ તો સા રે ગ ધ નિ એ ચાર ઉપર મુજબના સ્વર કાશી રાગના થાટમાં નથી બંધ બેસતા. અત્યારના પ્રચાર પ્રમાણે સા અને રે સ્વરોનું શ્રુત્યંતર ચાર શ્રુતિઓનું છે. એટલે ઉપર કહ્યા મુજબના સમૂહમાં પ્રથમ શ્રુત્યંતર એક શ્રુતિ ઓછું છે. હવે એક શ્રુતિ એટલે કેટલું અંતર કે કેટલાં આંદોલન એનો નિર્ણય ન થાય ત્યાં સુધી ત્રણ શ્રુતિનો સ્વર આપણે નિયુક્ત ન કરી શકીએ. આધુનિક યુરોપીય નાટ્યશાસ્ત્રના નિયમોથી જોઈશું તો પણ હાલના શુદ્ધ

ઋષભથી પ્રાચીન ઋષભનું સ્થાન નીચું જાય છે. એટલે કે હાલનો આપણો કોમળ ઋષભ એ વખતનો ઋષભ ગણાયો છે. ત્યારે કોમળ ઋષભ તો કાફી રાગમાં નથી આવતો. કોઈ પૂછશે કે ત્રણ શ્રુતિનો ઋષભ કોમળ ઋષભ માનવામાં તમારી પાસે પ્રમાણ શું છે? ત્યારે એટલું જ કહી શકાય કે પ્રાચીન ગ્રંથમાં પડ્મ અને શુદ્ધ ઋષભ એ બેની વચ્ચે એકેય ધ્વનિનું સ્થાન નથી ગણાયું. એ ધ્વનિ બિલકુલ વિકૃત નથી થઈ શકતો. ત્યારે જો આપણે ચાર શ્રુતિનો ઋષભ પ્રાચીન ત્રણ શ્રુતિનો સ્વર માનવામાં આવે તો આપણા કોમળ ઋષભ માટે એકેય સ્થાન પ્રાચીન ગ્રંથમાં નથી મળતું. આથી આપણા હાલના કોમળ રેને પુરાણ નાટ્યશાસ્ત્રના સમયના શુદ્ધ રે તરીકે જ સ્વીકારવો રહ્યો. જેમ પડ્મ અને ઋષભનું તે જ પ્રમાણે પંચમ અને ધૈવતનું. આજનો આપણો કોમળ ધૈવત તે સમયનો શુદ્ધ ધૈવત બને છે. આટલું હોવા છતાં શુદ્ધ સ્વરસપ્તકનો જોઈએ એવો ખુલાસો એમાંથી નથી મળતો.

હવે ગ્રામોનો વિચાર કરીએ. ભરતનાટ્યશાસ્ત્રમાં જે બીજો ગ્રામ કહેવામાં આવ્યો છે તે પડ્મ ગ્રામને વધારે મળતો છે. પણ તેનો પંચમ સ્વર એક શ્રુતિથી ઓછો એટલે ત્રિશ્રુતિક છે. હાલની ભાષામાં એ વસ્તુ એ રીતે કહી શકાય કે પંચમવર્જિત જે રાગમાં મધ્યમ તીવ્ર હોય તે રાગ મધ્યમ ગ્રામનો છે, એમ સમજવું. આ બંને ગ્રામોમાં જે મૂર્છનાઓ આવે છે તે જોઈએ. મૂર્છના એટલે ‘ચાટ’ અથવા ‘મેળ’ એવો અર્થ હોવો જોઈએ. કારણ ઉપરના બંને ગ્રામની મૂર્છનાઓના વર્ણનમાં પડ્મ ગ્રામના બધા

સ્વરોમાં જે શ્રુતિઓ વધારીએ, અને મધ્યમ ગ્રામના બધા સ્વરોમાં જે શ્રુતિઓ ઓછી કરીએ તો બન્ને ગ્રામના સ્વરોમાં મેળ થાય છે. આ ઉપરથી દેખાય છે કે મૂર્છનાનો અર્થ થાટ જ થાય છે.

પણ એમાં બીજી એક અડચણ આવે છે. આજે સંગીતશાસ્ત્ર પરનો સૌથી જૂનો ગ્રંથ ભરતનાટ્યશાસ્ત્ર છે. તે પછીનો નારદીય શિક્ષા ગ્રંથ છે. આ ગ્રંથમાં સામવેદનું ગાયન કેમ કરવું, તેની જ વધારે ચર્ચા હોવાથી સંગીત વિષે બીજી માહિતી આપણને તેમાં મળતી નથી. પણ તેમાં મૂર્છનાનું વર્ણન છે. તે પરથી મૂર્છનાનો અર્થ થાટ છે, એમ લાગતું નથી. નારદીય શિક્ષા પછીનાં ૮૦૦-૯૦૦ વરસમાં સંગીત પર ઘણા ગ્રંથો લખાયેલા હોવા જોઈએ. તેમાંના કેટલાકનો ઉલ્લેખ પણ નારદીય શિક્ષામાં છે. પરંતુ તેમાંનો એકે ગ્રંથ આપણને આજે મળતો નથી, એ દુર્દૈવ છે. આ કાલાવધિમાં મતંગ, ચાણક, કોહલ, વિશ્વાવસુ, વેણુ, તુંબુલ, અંજનેય ઇત્યાદિ સારા સંગીતશાસ્ત્રજ્ઞો થઈ ગયા છે. તેમનાં નામો મળે છે, પણ ગ્રંથો મળતા નથી !

આજનો સૌથી મહત્ત્વનો ગ્રંથ સંગીતરતનાકર મહારાષ્ટ્રમાં તેરમા સૈકામાં લખાયેલો, અને તેના લેખક પંડિત શારંગદેવ એક કાશ્મીરી બ્રાહ્મણ હતા. તે દેવગિરિ અથવા દૌલતાબાદના સિંઘણ રાજાના આશ્રિત હતા. એમનો ગ્રંથ વિદ્વત્તાપૂર્ણ છે અને તેની પરિભાષા કઠણ હોવાથી તે સામાન્ય વાચકને માટે દુર્બોધ છે. તેના અધ્યાય સાત છે. પ્રથમ સ્વરાધ્યાયમાં સ્વરોનું વિવેચન છે, પણ તે અસ્પષ્ટ હોવાથી શુદ્ધ સ્વરસમૂહ કયું તેનો નિશ્ચિત ખુલાસો થતો

નથી. આજના પંડિતોનાં વાગ્યુદ્ધો આ સ્વરાધ્યાયના અર્થ વિષે જ થાય છે. આ ગ્રંથમાં એક સમકની બાવીસ શ્રુતિઓ મનાયેલી છે અને તેની વિભાગણી ભરતનાટ્યશાસ્ત્રને આધારે કરેલી છે. તે પરથી નાટ્યશાસ્ત્ર અને આ ગ્રંથનું શુદ્ધ સ્વર-સપ્તક એક છે, એમ લાગે છે. નાટ્યશાસ્ત્ર કરતાં સંગીત-રત્નાકરમાં વિકૃત સ્વરોની સંખ્યા વધારે છે. તેનો ઉપયોગ કેવી રીતે કરવો, એની વધારે ચર્ચા જે સ્વરસાધારણપ્રકરણમાં હોત તો તે વિષય વધારે સ્પષ્ટ થાત. પણ તેવી ચર્ચા ન હોવાથી રત્નાકરનાં જાતિપ્રકરણ અને ગ્રામપ્રકરણ ઉપર કશું પણ નિર્ણયાત્મક કહી શકાતું નથી; એટલું જ નહિ પણ વિકૃત સ્વરોનો ઉપયોગ કેવી કેવી રીતે થાય છે, તેની ચોખવટ પણ રાગોનાં લક્ષણો પરથી થતી નથી. પણ આ ગ્રંથ વિષે અમારા મનમાં આદરશુદ્ધિ છે. કારણ કે એમાં અનેક મતોનું મંથન હોવાથી ઐતિહાસિક દૃષ્ટિ આ ગ્રંથનું મહત્ત્વ વિશેષ છે. માગી અને દેશી એવા સંગીતનાં બે પ્રકાર આ ગ્રંથમાં મળે છે. નારદીય શિક્ષામાં આ બે પ્રકારો મળતા નથી, તેમ જ નાટ્યશાસ્ત્રમાં પણ નથી. આ પરથી એમ અનુમાન થઈ શકે એમ છે કે નાટ્યશાસ્ત્ર પછી અને રત્નાકર પહેલાં સંગીતના માગી અને દેશી એવા બે પ્રકારો થયેલા હોવા જોઈએ. જાતિઓનું મહત્ત્વ ઓછું થયું અને તેની જગ્યાએ ગ્રામ અને મૂર્છના આવ્યાં. પછી મૂર્છનામાંથી રાગાદિનો વિસ્તાર સંગીતમાં પ્રચલિત થયો. એ જ પ્રકારને 'દેશી' કહેવામાં આવ્યો. લોકોની રુચિ વારંવાર બદલાય છે અને તે હંમેશ નવી નવી વસ્તુની શોધમાં હોય છે, તેથી તે રુચિને અનુરૂપ એવા

ફેરફારો બીજી કળાઓની માફક સંગીતમાં પણ વારંવાર થાય છે. નવી રુચિ ઉત્પન્ન થાય છે એટલે પહેલાંના નિયમો ઢીલા કરવા પડે છે. એ જ કારણથી શાસ્ત્ર અને પ્રચારમાં હંમેશાં ફરક હોય છે. સંગીતમાં પણ એમ જ બનતું આવ્યું છે. જે ગાયનોમાં નિયમોનું બંધન છે તેને નિબદ્ધ અથવા ‘માર્ગી’, અને જેમાં નિયમોનું બંધન નથી તેને અનિબદ્ધ અથવા ‘દેશી’ કહેવામાં આવ્યું. એ તેની એક પ્રકારની વ્યાખ્યા જ થઈ. સંગીતાચાર્ય હનુમાનજીએ દેશી ગાયનની વ્યાખ્યા નીચે પ્રમાણે કરી છે :

યેષાં સ્વશ્રુતિગ્રામજાત્યાદિનિયમો ન હિ ।

નાનાદેશગતિચ્છાયા દેશીરાગાસ્તુ તે સ્મૃતાઃ ॥

એ વ્યાખ્યા પ્રમાણે ‘દેશી’ પદ્ધતિ એટલે પરિવર્તન-પદ્ધતિ છે, એ વાત વાચકના ધ્યાનમાં આવશે.

અહીં સુધીના વિવેચનમાં સંગીતનું શાસ્ત્ર કેવી રીતે થતું ગયું, તેનું દિગ્દર્શન થયું. પ્રાચીન કાળમાં આપણા પૂર્વજો નિયમોને અનુસરીને ગાતા વગાડતા હતા અને આજે બધું સંગીત નિયમહીન છે, એમ અમે કહેવા માગતા નથી. આજે આપણા સંગીતમાં નિયમો તો છે, પણ તે બધા પરિવર્તનશીલ છે, એટલે જ અમારો નમ્ર અભિપ્રાય છે. જનરુચિ પ્રમાણે બદલાતું જવાથી તે એક રીતે જનરુચિનું પ્રતિબિંબ જ છે, એમ કહી શકાય છે.

સંગીતરત્નાકર તેના કાળમાં એક મહત્ત્વનો સંગીત પરનો ગ્રંથ મનાતો હતો, અને તેના પર અનેક ટીકાઓ લખાઈ

છે, તેમાં પંડિત કલિનાથની ટીકા ખૂબ પ્રસિદ્ધ છે. તે સિવાય સિંહભૂપાલની ટીકા ઉપલબ્ધ છે. રત્નાકર પછી ૨૦૦ વરસ પછી કલિનાથ થયા હતા. તે દક્ષિણાત્ય હતા. એ ટીકાકારે સંગીતરત્નાકર ગ્રંથ સરસ રીતે સમજાવ્યો છે. એ ટીકાથી રત્નાકરના કેટલાક આમરાગોનો ખુલાસો થાય છે. રત્નાકર પહેલાંના કાળથી જ દેશી સંગીતના એ ભાગ થયા હતા, એમ લાગે છે: એક, ઉત્તર હિંદુસ્તાની પદ્ધતિ અને બીજી, દક્ષિણ હિંદુસ્તાની અથવા કર્ણાટકી. આ એ ભાગોને અનુસરીને જ રત્નાકર પછી જે ગ્રંથો લખાયા છે, તેના એ ભાગ થાય છે: એક ઉત્તર પદ્ધતિનો અને બીજો દક્ષિણ પદ્ધતિનો. ઉત્તર પદ્ધતિના ગ્રંથો પ્રમાણમાં ઓછા મળે છે. આજે જે પ્રાચીન ગ્રંથ ઉપલબ્ધ છે, તેમાં ઘણાખરા ગ્રંથો દક્ષિણ પદ્ધતિના છે, એ વાત ધ્યાનમાં રાખવા જેવી છે. આ બેઉ પ્રકારના ગ્રંથોમાં મુખ્ય ફરક તે તે ગ્રંથોનાં પરિભાષા, સ્વરસ્થાનો અને રાગોનાં નામોમાં છે. કેટલાક ગ્રંથકારો દક્ષિણાત્ય છે છતાં તેમણે પોતાના ગ્રંથો ઉત્તર હિંદુસ્તાની સંગીતની પરિભાષામાં લખ્યા છે. કેટલાકે ઉત્તર અને દક્ષિણ હિંદુસ્તાની પદ્ધતિઓમાંનું સામ્ય બતાવેલું છે. ઉત્તરના ગ્રંથકારો ત્રીવાદિની પરિભાષા ખાસ કરીને વાપરે છે અને દક્ષિણના ગ્રંથકારો સ્વરોની પરિભાષા વાપરે છે. તેમની અને રત્નાકરની પરિભાષા લગભગ મળતી છે અને દક્ષિણના સંગીતમાં હજી પણ તે જ પરિભાષા કાયમ છે. એ ગ્રંથની ભાષા હજી પણ શાથી કાયમ રહી છે, તેને વિષે નવાઈ પામવા જેવું નથી. દક્ષિણનું સંગીત આજે ખાસ કરીને મદ્રાસ, તેલંગણ, કર્નાટક અને નિઝામ હૈદરાબાદના

થોડા ભાગમાં ૩૯ છે. તે સિવાય હિંદના બધા ભાગોમાં ઉત્તર હિંદુસ્તાની પદ્ધતિ પ્રચલિત છે. મુસલમાનો અહીં આવ્યા તે પહેલાં હિંદમાં સંગીતની એક જ પદ્ધતિ અસ્તિત્વમાં હતી, એમ દેખાય છે. મુસલમાની સત્તા જેમ જેમ ઉત્તરથી દક્ષિણ તરફ આવવા લાગી તેમ તેમ ધ્રિની સંસ્કૃતિ પણ પસરવા લાગી, અને તેની અસર આર્ય સંગીત પર થઈ. જાતિઓનું ગાયન તે પહેલાં જ નાબૂદ થયું હતું. પણ તેની જગ્યાએ જે ગ્રામ અને મૂર્છનાથાદનો વિસ્તાર આવેલો તે પણ હવે ધ્રિની સંસ્કૃતિની અસરને લઈને જવા લાગ્યો, અને છ રાગ અને છત્રીસ રાગિણીઓની કલ્પના આનળ આવી. પણ દક્ષિણમાં મુસલમાની સત્તા ઉત્તર જેટલી પ્રબલ ન હોવાથી ધ્રિની સંસ્કૃતિનું પરિણામ ત્યાં પ્રમાણમાં બહુ ઓછું થયું. પરંતુ મુસલમાની આદેશાહની કારકિર્દીમાં તેમના દરબારમાં દિલ્લીમાં દક્ષિણના કેટલાક સંગીતશાસ્ત્રી હતા. તેમની અવરજવરથી દક્ષિણાત્ય સંગીતમાં થોડો થોડો ફરક થતો ગયો. પણ મુસલમાનોની રાજસત્તા પ્રત્યક્ષ રીતે દક્ષિણમાં બહુ વરસ ન રહેવાથી ત્યાંના સંગીતમાં ઝાઝો ફેરફાર ન થવા પામ્યો. દક્ષિણાત્ય સંગીતની પરિભાષા કાયમ રહી, તેનું કારણ આ છે. તે સિવાય દક્ષિણાત્ય પંડિતોએ ઉત્તર હિંદુસ્તાની સંગીત અને પોતાના સંગીત વચ્ચેનો ફરક નોંધી રાખ્યો છે, એ પણ ત્યાંની પદ્ધતિ કાયમ રહી તેનું એક કારણ છે.

હવે છ રાગ અને છત્રીસ રાગિણીઓ તરફ વળીએ. તે બંનેનું તત્ત્વ સ્થાપન કરનાર પહેલવહેલા પંડિત હનુમાન

છે. તેણે મુખ્ય સપ્ત સ્વરોના છ મુખ્ય મેળ કલ્પ્યા અને તેમાંથી વિધ વિધ પ્રકારના થાટ ઉત્પન્ન કરીને તે થાટમાંથી રાગરાગિણીઓનો પ્રપંચ ઊભો કર્યો. આ મુખ્ય છ મેળની કલ્પના વસંત, ગ્રીષ્મ, વર્ષા, શરદ, હેમંત અને શિશિર, આ છ ઋતુઓની કલ્પના ઉપર રચી છે. દાખલા તરીકે, મેઘ રાગ વર્ષાઋતુમાં અને વસંત રાગ વસંતઋતુમાં ગાવા જોઈએ. એવા કયા રાગો કયે વખતે ગાવા તે વિષે ચોક્કસ નિયમો કહેલા છે. દાખલા તરીકે, ઠંડીની ઋતુમાં નાદની આંદોલનસંખ્યાનું જે પ્રમાણ હોય છે તેના કરતાં ઉષ્ણ-ઋતુમાં વધારે હોય છે. તેથી જુદી જુદી ઋતુઓમાં જુદા જુદા સ્વરોના મેળનું પરિણામ સાંભળનારના મન પર એક જ થતું નથી, પણ જુદું જુદું થાય છે. તેનું કારણ આંદોલનની સંખ્યા બદલાય છે તે છે. તેથી જ અમુક રાગ અમુક ઋતુમાં જ અને તે પણ અમુક વખતે જ ગાવો જોઈએ એવો આગ્રહ આપણા સંગીતમાં રાખવામાં આવ્યો છે. આ સૂક્ષ્મ માનસશાસ્ત્રીય શોધ કરવા માટે આપણા પૂર્વકાલીન સંગીતજ્ઞોની બુદ્ધિમત્તા કૌતુકસ્પદ છે. પાંડિત હનુમાનજીનો કાલ નિશ્ચિત થયો નથી; પણ તે ખ્રિસ્ત પછી પાંચમા કે છઠ્ઠા સૈકાનો હોવો જોઈએ, એવો ઘણા વિદ્વાનોનો મત છે.

ગયાં સો બસો વરસની સંગીતની પ્રગતિમાં નીચેની વસ્તુઓ ધ્યાનમાં રાખવા જેવી છે :—

૧. આર્ય સંગીતની બે પદ્ધતિઓ છે: એક ઉત્તર હિંદુસ્તાની અને બીજી કર્નાટકી.

૨. બંને પદ્ધતિઓ શાસ્ત્રની દૃષ્ટિએ પરસ્પર ભિન્ન છે, અને શુદ્ધ સ્વરસમૂહની દૃષ્ટિએ જોતાં બંને એક જ છે.

૩. દક્ષિણાત્મ્ય સંગીતની પરિભાષા પ્રાચીન ગ્રંથોની પરિભાષા સાથે મળતી છે. પણ ઉત્તરીય સંગીતમાં તેમ નથી.

૪. ઉત્તરીય સંગીત પરના ઘણા પ્રાચીન ગ્રંથો ઉપલબ્ધ છે અને તેમાં શુદ્ધ સ્વરસમૂહ કેવી રીતે બદલાતું ગયું છે તેનો પુરાવો મળે છે.

૫. બંને સંગીતમાં થાટોનો પ્રપંચ છે. સંગીત-પારિજ્ઞાત પરથી એ વસ્તુ સિદ્ધ થાય છે. તેમાં ગ્રામરાગો વિશે ખુલાસો નથી, તેમ જ છ રાગ અને છત્રીસ રાગિણીઓનો ઉલ્લેખ નથી. તેમાં થાટ અથવા મેળનું વિવેચન છે, એ વાત ધ્યાનમાં રાખવા જેવી છે.

૬. આજે જે સંગીતપદ્ધતિ પ્રચલિત છે, તે ઉત્તમ છે અને ગુરુશિષ્યપરંપરાથી ચાલતી આવી છે. તેના પ્રચાર સાથે શાસ્ત્ર તૈયાર કરવાની આવશ્યકતા છે. તેનું કારણ એ છે કે પ્રાચીન શાસ્ત્રથી આ પદ્ધતિ ભિન્ન પ્રકારની છે.

હવે સંગીતશાસ્ત્ર ઉપર કયા વિદ્વાનોએ ગ્રંથો લખ્યા છે, તેનો વિચાર કરીશું.

સૌથી પ્રાચીન ગ્રંથ ભરતનું ‘ભરતનાટ્યશાસ્ત્ર’ છે. તે સિવાય તેણે ‘ભરતકલ્પલતામંજરી’ નામનો ગ્રંથ પણ લખ્યો હતો, એમ મનાય છે. ભરતમુનિ ઈસ્વી સન પૂર્વે થઈ ગયા, એવો વિદ્વાનોનો મત છે. પછીનો ગ્રંથ તે નારદની ‘નારદીય શિક્ષા’. મંગલાચાર્યનો ‘નૃહૃદ્દેશી’ નામનો ગ્રંથ ત્યાર પછીનો છે. એ ગ્રંથનાં અવતરણો ખીખ ઘણા

ગ્રંથોમાં લીધેલાં છે. પછીના કાળમાં દંતિલ, કોહલ, આશ્વિક, વિશ્વાવસુ, હનુમાન વગેરે આચાર્યોએ ગ્રંથો લખ્યા છે. દંતિલ અને કોહલ સંવાદના રૂપમાં સંગીતમેરુ નામનો ગ્રંથ રચ્યો, એમ સંગીતરત્નાકર પરથી દેખાય છે. નવમા કે દસમા સૈકામાં આચાર્ય અભિનવ અને ગુપ્તજીએ નૃત્ય વિષય પર એક ગ્રંથ રચ્યો. રૂદ્ર મમ્મટ, ભદ્રશંભુકનાં નામો સંગીતના ગ્રંથકાર તરીકે મળી આવે છે, પણ તેમના ગ્રંથોનાં નામો મળતાં નથી. પંડિત શારંગદેવે સંગીતરત્નાકર તેરમા સૈકામાં રચ્યો. આ ગ્રંથ ઉપર કુંભ નરેન્દ્રે ચૌદમા સૈકામાં, કાલિદાસ અને સિંહભૂપાલે પંદરમા સૈકામાં, અને હંસ-ભૂપાલ અને ગંગારામે સોળમા સૈકામાં ટીકા લખી છે. કુંભ નરેન્દ્રનો સંગીતરાજ નામનો ગ્રંથ પ્રસિદ્ધ છે. પછી બારમા સૈકામાં સોમરાજદેવકૃત સંગીતરત્નાવલી અને મમ્મટકૃત સંગીતરત્નમાલા ગ્રંથ થયા. સંગીતરત્નાકર પછી રચાયેલા ગ્રંથો અને તેમનો કાળ નીચે મુજબ છે :—

નામ	લેખક	કાલ
૧. સંગીતરાગતરંગિણી	પં. ક્ષોચન (એકમત)	૧૧૬૦
	(બીજો મત)	૧૫મું સૈકું
૨. સંગીતદર્પણ	પં. દામોદર	૧૫મા સૈકાના અંતમાં
૩. „ દામોદર	„	૧૬મું સૈકું
૪. „ નારાયણ	પુરુષોત્તમમિત્ર	૧૬મું સૈકું
૫. સ્વરમેલકલાનિધિ	પં. રામાભાત્ય	૧૫૫૦
૬. સંગીતપારિજાત	પં. અહોબલ	૧૬મા સૈકાના અંતમાં
૭. પદ્મરાગચંદ્રોદય રાગમાલા	પં. પુંડરીવિકૃલ	૧૫૬૦-૧૬૦૦
૮. રાગમંજિરી નૃત્યનિર્ણય	„	„

૯. સંગીતરાગ વિભોધ	પં. સોમનાથ	૧૬૦૯
૧૦. હૃદયપ્રકાશ	રાજા હૃદયનારાયણદેવ	૧૬૬૭-૭૦
૧૧. હૃદયકૌતુક	"	"
૧૨. સંગીતરાગતત્ત્વનિબોધ	શ્રીનિવાસ	૧૭મું સૈકું
૧૩. સંગીતરાગોદ્ધાર	તુલનેંદ્ર	૧૭૬૫-૧૭૮૮
૧૪. અનૂપસંગીતવિલાસ	ભાવભટ્ટ	૧૮મું સૈકું
૧૫. ચતુર્દાષ્ટિકપ્રકાશિકા	વ્યંકટમ્ રવી	૧૮મું સૈકું
૧૬. રાગમાલા	ક્ષેમકર્ણુ	"

એ સિવાય હિંદીમાં પણ સંગીતવિષયક ગ્રંથો લખાયા છે, તેનાં નામો નીચે આપાએ છીએ :-

૧. શ્રી રાધાગોવિંદસાર — પ્રતાપસિંહ
૨. સંગીતનાદવિનોદ
૩. સંગીતસાર
૪. સંગીતકલ્પદ્રુમ
૫. રાગચંદ્રિકા
૬. તાનસેનકૃત રાગમાલા
૭. હિયદુલ્લાસ — તાનસેનમિયાં
૮. હરિવલ્લભકૃત રાગદર્પણ
૯. સુરતરંગિણી
૧૦. નગમાતે આસક્ષી (ફારસી)
૧૧. સરમાય અસરત
૧૨. સુરતરંગ — કુંવરસિંહ
૧૩. રાગમહાર-લછમીરામ
૧૪. રાગસંગ્રહ
૧૫. રાગસાગર — માનસિંહ

૧૬. રસિક વિનોદ - સજ્જનસિંહ
૧૭. માંડ ઔર ટપ્પા - નાગરીદાસ
૧૮. બેનવિલાસ ,,
૧૯. ચચરિયા ,,
૨૦. છે રાગ ઔર છત્તીસ રાગિણિયા-વિજયરામ
૨૧. રાગમાલા
૨૨. સંગીતઆદિત્ય

એ સિવાય બીજા ઘણા ગ્રંથો લખાયા છે, પણ તેમાંના મુખ્ય મુખ્ય ગ્રંથોનાં નામો ઉપર આપ્યાં છે. આ બધા ગ્રંથો પ્રાચીન છે. હાલહાલમાં પ્રસિદ્ધ થયેલા ગ્રંથોનાં નામો મેં આપ્યાં નથી. મુસલમાન સંગીતશાસ્ત્રી મહમદ રૈઝા, મિરઝાખાન વગેરે પંડિતોએ રાગદર્પણ, સભાવિનોદ અને સંગીતરત્નાકર ઉપરથી ફારસી ભાષામાં 'તોફેતુલ હિંદ' લખ્યો. સંગીતદર્પણ પરથી પ્રસિદ્ધ વિદ્વાન ઐન્ગુ આવરાએ 'ઓકહેપા' નામનો ગ્રંથ રચ્યો.

હવે સંગીતના ઇતિહાસમાં કયા કયા ગાયનાચાર્યો કે સંગીતકવિઓનો ઉલ્લેખ આવે છે તે જોઈએ. આરમા સૈકા પહેલાં થયેલા સંગીતના વિદ્વાનોની હકીકત ક્યાંયે મળતી નથી. ત્યાર પછી ગુલામ રાજ અલ્લાઉદ્દીનના દરબારમાં ફારસી વિદ્વાન અમીર ખુશરુ નામના એક સંગીતપંડિત હતા. એણે જ હિંદુસ્તાનમાં 'તરાણા' નામની ગાયનની પદ્ધતિ શરૂ કરી, અને વીણામાં થોડો ફેરફાર કરી સતારની શોધ કરી, એમ કહેવાય છે. તેના કાળમાં તે જ દરબારમાં

સંગીતવિદ્વાન ગોપાળ નાયક નામના દક્ષિણી પંડિત હતા. ત્યાર પછી હુમાયૂનના વખતમાં જૈનુ બાવરા નામના હિંદી સંગીતપંડિત થયા. તે પહેલાં ગુજરાતમાં ચાંપાનેરમાં રહેતા હતા. તેમનું પહેલાંનું નામ વૈજનાથ હતું, અને તે ગુજરાતના સુલતાન બહાદુરના દરબારમાં હતા. તેમના ગુરુનું નામ હરિદાસ સ્વામી હતું, એમ કહેવાય છે. એ વાત સાચી હોવી જોઈએ. કારણ અકબરના કાળમાં હરિદાસ સ્વામી ઘણા જ વૃદ્ધ હતા, એમ ઇતિહાસ કહે છે. એ સ્વામીના શિષ્ય તાનસેન સંગીતના આચાર્ય હતા, અને તે અકબરના દરબારમાં હતા. તાનસેન સિવાય તે દરબારમાં સૂરતસેન, રામદાસ, સૂરદાસ, ગોપાળસેન, મદનરાય, ચાંદખાન, સૂરજરમન, તાનતરંગ, જૈનુ બાવરા, મિરઝાબેગ, ઝુલ્ફિકારખાન ફિરંગી ઇત્યાદિ વિદ્વાન ગવૈયાઓ હતા. જહાંગીર અને શાહજહાનની કારકિર્દીમાં પણ સંગીતને માન મળ્યું હતું. સુઝહાનખાન નામના એક પ્રસિદ્ધ ગવૈયા શાહજહાનના વખતમાં હતા. કાશ્મીરમાં મુસલમાની રાજા એનઝુદીન (૧૪૪૨-૧૪૭૨) રાજ્ય કરતો હતો ત્યારે તેના દરબારમાં તુકી અને ધીરાની ગવૈયાઓ હતા; અને ત્યાં સંગીતની એક વિદ્યાપીઠ પણ સ્થાપન કરવામાં આવી હતી તેને રાજા તરફથી ઘણી મદદ હતી. ગ્વાલિયરનો રાજા માનસિંગ (૧૪૮૬-૧૫૧૬) સંગીતનો મોટો શોખીન હતો. ધ્રુપદપદ્ધતિ એ જ રાજાએ શરૂ કરી એમ કહેવાય છે. પંદરમા સૈકામાં જૈનપૂરમાં શિક્ષ નામના કુટુંબમાં સુલતાન હુસેન શિકી નામના ગવૈયા થઈ ગયા. તેણે ખ્યાલની પદ્ધતિ શરૂ કરી. મોગલ બાદશાહ અકબર (૧૫૫૬-૧૬૦૫)ની કારકિર્દીમાં સંગીતની

પ્રગતિ સરસ થઈ હતી. હરિદાસ સ્વામીના શિષ્ય તાનસેન તેના દરબારમાં હતા, તે પહેલાં કહેલું છે. હરિદાસ સ્વામી વૃંદાવનમાં આશ્રમમાં રહેતા હતા. જ્વાલિયરનો રાજા માનસિંગ અને તે પછીનો વિક્રમાદિત્ય એ બન્નેના દરબારમાં પુષ્કળ ગવૈયાઓ હતા. તેમાં જ પ્રસિદ્ધ ઐશુ આવરા પણ હતો. જ્યારે તે રાજ્ય નાશ પામ્યું ત્યારે તે કલિંગના રાજા પાસે, અને ત્યાંથી ગુજરાતના રાજા સુલતાન બહાદુર-શાહ પાસે આવ્યો. જ્યારે સુલતાન બહાદુરશાહનું રાજ્ય હુમાયુએ લીધું ત્યારે તેનો વિશુ આવરે સાથે મેળાપ થયેલો. અકબરના દરબારમાં રામદાસ નામનો ગવૈયો હતો, તે પહેલાં કહેલું છે. તે મોટો કવિ પણ હતો. એ કવિએ અનેક ભજનો ગ્રુદાં ગ્રુદાં રાગરાગિણીઓમાં રચ્યાં છે. રામદાસ પહેલાં લખનૌના સુલતાન ઇસ્લામની પાસે હતો. તેના વખતમાં મિથિલાના કવિ વિદ્યાપતિની કવિતા પ્રચલિત હતી. ઉદેપુરની મહારાણી પ્રસિદ્ધ મીરાંબાઈ અનેક રાગ-રાગિણીઓમાં પોતાનાં ભજનો ગાતી હતી. ઉપર આવેલા પ્રસિદ્ધ સંગીતાચાર્ય રામદાસનો પુત્ર સૂરદાસ સર્વવિખ્યાત છે. પોતે જન્માંધ હોવા છતાં તેણે સંગીતમાં કીમતી ઉમેરો કર્યો છે. તેણે સવાલાખ વિષ્ણુપદી રચી છે, એમ કહેવાય છે. જહાંગીરના દરબારમાં ચતુષ્પાન, પરવિઝ, મખ્મૂ, હમઝાન ગવૈયાઓ હતા. શ્રીગોસ્વામી તુલસીદાસ એ જ અરસામાં થયેલ છે. શહાજહાનના વખતમાં દિરંખાન, લાલખાન, સુઝાનખાન એ વિદ્વાન ગાયકો થયા હતા. લાલખાન તાનસેનનો પુત્ર અને વિલાસખાનનો પૌત્ર. પ્રસિદ્ધ સંસ્કૃત કવિ જગન્નાથ પંડિત સંગીતના પ્રેમી

હતા અને તે એ જ અરસામાં થયા હતા. પછીની કારકિર્દી તે સંગીતશત્રુ ઔરંગઝેબ બાદશાહની. તેણે સંગીતને થોડું પણ ઉત્તેજન આપ્યું નહિ. પણ તેની સગી બહેન રોશનબેગ ખૂબ સંગીતપ્રેમી હતી, અને તેણે પોતાની પાસે કેટલાક ગાયકવાદક રાખ્યા હતા. ઔરંગઝેબ પછી જે નામધારી બાદશાહ થયા તેમાંથી કોઈએ પણ સંગીતને આશરો આપ્યો નહિ. ફક્ત મહંમદશાહના વખતમાં એ કળાને કંઈક ચાહના મળી. પ્રસિદ્ધ ગાયિકા શેરી મહંમદશાહના જ વખતમાં થઈ હતી અને તેણે ઘણાં પદો રચ્યાં હતાં. ગાયનમાં ટપ્પાની શરૂઆત શેરીએ જ કરેલી, એમ કહેવાય છે. તેનો પતિ ગુલામનખી કરીને હતો. આ ઇતિહાસ પરથી એમ લાગે છે કે મુસલમાન બાદશાહોનો સંગીતની પ્રગતિમાં ઠીક ઠીક ફાળો છે. તેને લઈને હિંદુ તેમ જ મુસલમાન કળાકારો સારી સંખ્યામાં પેદા થયા હતા.

આ બન્ને જાતિઓના સંમેલનને લીધે એક બીજું પરિણામ આવ્યું અને તે હિંદુ અને ફારસી સંગીતપદ્ધતિની એકમિત્રતા. હિંદુ રાગરાગિણીઓને ફારસી રાગોનાં નામ મળ્યાં. ફારસી તાલો પણ પ્રચારમાં આવ્યા, અને ફારસી પરિભાષા પણ કેટલેક અંશે હિંદુ સંગીતમાં દાખલ થઈ. દાખલા તરીકે, નવરોઝ, હિન્નઝ, બારબરેઝ, ઇમ્મન, ફરદોસ્ત, હિન્નેઝ, સરફરદા, હુસેની, બિલાસખાની વગેરે રાગો આપણા સંગીતમાં આવ્યા અને ત્રિવટ, તિલાણુ, સુરકાક, કૌલકલ્યાન, તુક, ગઝલ, ફેરવા, ખેમટા ઇત્યાદિ તાલોનાં નામ હિંદુ સંગીતમાં મળ્યાં.

અભાર સુધી આપેલી માહિતી પરથી આપણા સંગીતમાં કેવી રીતે પરિવર્તન થતું ગયું તેનો કેટલોક ખ્યાલ વાચકને આવશે. હવે પછી સંગીતમાં થયેલો વિકાસ આપણી સંસ્કૃતિની દૃષ્ટિએ અનુકૂળ થયો કે પ્રતિકૂળ તેનો વિચાર કરીશું. કોઈ પણ કળાનો કે વિદ્યાનો વિકાસ દુનિયામાં બે રીતે થતો આવ્યો છે. તે કળાના કે વિદ્યાના ઉપાસકોમાં એક વર્ગ એવો હોય છે કે જે તેની ઉપાસના તેના કેવળ પ્રેમને જ ખાતર નહિ, પણ પોતાની આધ્યાત્મિક સાધનાના એક સાધન તરીકે કરે છે. બીજો વર્ગ તેની ઉપાસના અથવા અભ્યાસ કેવળ તેના પ્રેમને જ ખાતર કરે છે. તે વર્ગની સાચી દૃષ્ટિ એક રીતે ભૌતિક હોય છે. સંગીતના ઇતિહાસમાં એ વાત વિશેષ સ્પષ્ટ રીતે દેખાય છે. કારસી સંસ્કૃતિનો મેળાપ આર્ય સંસ્કૃતિ સાથે થયો, પણ તેથી આર્ય સંસ્કૃતિજન્ય સંગીતની અધ્યાત્મ પ્રણાલિકા ઓછી થઈ નહિ. આ બંને સંસ્કૃતિનું મિલન થતું હતું ત્યારે જ સૂરદાસ, રામદાસ, તુલસીદાસ, મીરાંબાઈ, કબીર, ચૈતન્યસ્વામી, વિદ્યાપતિ, ચંડીદાસ, નાનક, નરસિંહ મહેતા, દાદુદયાલ, હરિદાસ સ્વામી જેવા પ્રતિભાસંપન્ન કવિ ગાયકો નિર્માણ થયા, અને એમણે શુદ્ધ સંગીતનું સ્વરૂપ જનતા આગળ મૂક્યું. ગોપાળ નાયક, પુંડરીક વિઠ્ઠલ, તાનસેન, ઐશ્વર્યાવરા, સૂરજખાન, સુઝાનખાન, લાલખાન, ચાંદખાન, સદારંગ, અદારંગ વગેરે ગાયક પંડિતોએ સંગીતનો સરસ અભ્યાસ કર્યો, તેમાં પ્રાવિણ્ય મેળવ્યું અને તે વિષય પર ઘણા સારા ગ્રંથો લખ્યા. તે અરસામાં સંગીતમાં નવા નવા રસો, નવા વિચારો અને નવા ચમત્કારો ઉમેરવાના ઘણા પ્રયત્નો થયા હતા. દા. ત. વીર અને કુરુણરસ, શાંત અને રુદ્રરસ, ભક્તિ અને શૃંગાર

વગેરે રસોને પોષક એવાં નવાં નવાં રાગરાગિણીઓનો ઉમેરો સંગીતમાં થયો. છત્રપતિ શિવાજી મહારાજનો કાળ કેટલો અંધાધૂંધીનો હતો, તે કહેવાની ભાગ્યે જ આવશ્યકતા છે. પણ તે અરસામાં પણ સંગીતની પ્રગતિ એટલી થઈ હતી કે શિવાજી મહારાજ પણ સંગીત પાઠશાળા સ્થાપન કરવાનો વિચાર કરવા લાગ્યા હતા. આપણા સંગીતને વખતોવખત રાજાઓનો તથા સામાન્ય જનતાનો પણ આશ્રય મળતો હતો, તેમાં વિદ્વાનો પેદા થતા હતા, અને તેમના પ્રયત્નોને લીધે કળાનો વિકાસ પ્રાચીન કાળથી અત્યાર સુધી થતો આવ્યો છે. તે સંગીત પર વિવિધ વિદ્વાતપૂર્ણ ગ્રંથો લખાયા છે. અને આ બધાને પરિણામે પ્રાચીનકાળના અને હાલના સંગીત વચ્ચે એક અવિચ્છિન્ન પરંપરા, એક વિશિષ્ટ સંસ્કૃતિ જળવાઈ રહી છે, એ વાત આ સંક્ષિપ્ત સંગીતના ઇતિહાસ પરથી વાચકના ધ્યાનમાં આવશે.

હવે સંગીતની વર્તમાન સ્થિતિ વિષે બે શબ્દો કહીને આ નિબંધ પૂરો કરીશું. સંગીતની હાલની સ્થિતિ કેટલેક અંશે નિરાશાજનક છે. ગયાં સો દોઢસો વરસથી આપણો દેશ પરતંત્ર છે, અને વરસે વરસે તેની સાધનસંપત્તિ, આબાદી ઝપાટાભેર ઓછી થતી જાય છે. સંગીતને રાજાશ્રય રહ્યો નથી અને સામાન્ય જનતાનો જીવનાર્થકલહ વધી જવાથી તેને સંગીત તરફ ધ્યાન આપવું પાલવતું નથી. તેથી સંગીતના વિદ્વાનો ઓછા થયા છે. સારા પ્રતિભાસંપન્ન વિદ્વાનોનું બોલો સંગીતને અડતા નથી. પરિણામે તે કળા અધમ બોલોના હાથમાં ગઈ અને સંગીતનું એટલે વ્યસની, એ સમીકરણ બધાના મનમાં ફસી ગયું.

111

આ પરિસ્થિતિ પં. વિષ્ણુ દિગંબરજી ન્યારથી સંગીત-ક્ષેત્રમાં આવ્યા ત્યારથી બદલાઈ એમ નિશ્ચિત રીતે કહી શકાય છે. કુલીન, ચારિત્ર્યસંપન્ન યુવકો સંગીતનું અધ્યયન કરવા લાગ્યા છે, ઠેર ઠેર સંગીતની શાળાઓ સ્થાપન થઈ છે, સંમેલનો ભરાય છે અને ગવૈયા-વાદકો પણ વ્યક્તિગત દ્વેષ, અહંભાવ વગેરે વીસરી જઈને સહકાર કરતા થયા છે. બુદ્ધિવાન પંડિતોએ તેનો શાસ્ત્રીય અભ્યાસ શરૂ કર્યો છે અને તેમાં શોધખોળ કરવાનો પણ તેમનો પ્રયત્ન છે. કેટલીક હિંદની વિદ્યાપીઠોએ સંગીતનો અભ્યાસક્રમ દાખલ કર્યો છે. વૈયક્તિક કે રાષ્ટ્રીય વિકાસમાં સંગીતનું એક વિશિષ્ટ સ્થાન સમજાયું છે. તે સ્થાન તેને ટૂંક સમયમાં મળે, એવી ઇચ્છા સાથે હું ખેસી જવાની રજા લઈશ.

ગુજરાતના સંગીતનો છેલ્લી એક સદીનો ઇતિહાસ *

ગુજરાત સાહિત્ય સભા તરફથી ભાષણ કરવા માટે મને કહેવામાં આવ્યું ત્યારે કયો વિષય ક્ષેવો તેની મને સમજણ ન પડી. પરંતુ મારા મિત્ર ડૉ. મચ્છરના આગ્રહને વશ થઈ, ગુજરાતના સંગીતનો છેલ્લી એક સદીનો ઇતિહાસ, એ વિષય પર કહેવા માટે નક્કી કર્યું. આપણા હિન્દુસ્તાની સંગીતનું શુદ્ધ સ્વરસમૂહ કેમ બદલાતું ગયું એ વિષે પ્રથમ કહેવાનો વિચાર હતો. પરંતુ એ વિષય શાસ્ત્રીય હોઈ કદાચ શુષ્ક થઈ જશે, એ ખીકથી પ્રસ્તુત વિષય પસંદ કર્યો છે.

આપ સૌ જાણતા હશે કે હિન્દુસ્તાનમાં બે જાતની સંગીતપદ્ધતિ પ્રચલિત છે. એક તો દક્ષિણની અને બીજી ઉત્તરની. હિન્દુસ્તાનના દક્ષિણ વિભાગમાં એટલે મદ્રાસ, આંધ્ર,

• ગુજરાત સાહિત્ય સભા, અમદાવાદના આશ્રય નીચે તા. ૨૧-૯-'૩૫ના રોજ આપેલું જાહેર ભાષણ.

તામિલ, કેરલ, મૈસૂર, કનાટક, મલબાર વગેરે પ્રાન્તોમાં દક્ષિણ પદ્ધતિ ચાલે છે. તેમ જ મહારાષ્ટ્ર, ગુજરાત, રજપૂતાના, સિંધ, પંજાબ, આગ્રા, અયોધ્યા, બંગાલ, આસામ વગેરે પ્રાન્તોમાં ઉત્તરની પદ્ધતિ ચાલે છે.

આર્યાવર્તમાં એ બન્ને સંગીતપદ્ધતિના આચાર્યો ધણાથે થઈ ગયા છે. તેમાંથી કેટલાક નામાંકિત ગ્રંથકાર હતા. એ લોકોએ સંગીત ઉપર મોટા અને વિશાળ ગ્રંથબંડાર ઉત્પન્ન કર્યો છે. જૂના શિલાલેખોમાં તેમ જ બીજા પ્રાચીન સાહિત્યમાં સંગીત ઉપરના ધણા ઉલ્લેખો મળી આવે છે.

આ બધું સાહિત્ય અને હિન્દુસ્તાનના દરેક પ્રાન્તનું ચાલતું આવેલું પરંપરાગત સંગીત જોતાં તેમાં જે જે પરિવર્તનો થયાં છે, તેની નોંધ લેવી આવશ્યક છે. લગભગ ત્રણ હજાર વર્ષ પહેલાંનું જાતિસંગીત, ત્યાર પછી રાગરાગિણીની પદ્ધતિ, ગ્રામ પદ્ધતિ અને ત્યાર પછી તેનો જન્યજનકમેલ પદ્ધતિમાં થયેલું પરિવર્તન, એટલા મુદ્દા છે. વંદિકકાળ, સૂત્રકાળ, પૌરાણિક કાળ અને ત્યાર પછી ગુપ્તાદિ વંશોના રાજાઓના કાળ અને હર્ષકાળ સુધી ૧૦મા સૈકાની અવધિ થાય છે. આ કાળ સુધી સંગીતનું શુદ્ધ સ્વરસમૂહ હાલના કાશી રાગના સ્વરો જેવું મનાતું હતું. ત્યાર પછી પરિચિત સંસ્કૃતિની અસર ઉત્તર હિન્દુસ્તાની સંગીત-પદ્ધતિ પર જેમ જેમ પડવા લાગી, તેમ તેમ આપણું સમૂહ બદલાતું ગયું. અને એ પરિવર્તનકાળ બધાં સુધી ચાલુ હતો ત્યાં સુધી જૂનું અને નવું સ્વરસમૂહ એમ બન્ને સમૂહો પ્રચારમાં હતાં. ત્યારથી તે આજ સુધીના જે સંગીતના ગ્રંથો છે

તેમાં એ જાતનો પ્રત્યક્ષ પુરાવો આપણને મળે છે. ૧૮મી સદીમાં કાશી રાગનું સમક જૂંસાઈને શંકરાભરણનું શુદ્ધ સમક કાયમ થયું છે અને એ જ સપ્તક અત્યારે ઉત્તર હિન્દુસ્તાનમાં શુદ્ધ સપ્તક કરીકે ગવાય છે.

જેમ જેમ સપ્તક બદલાતું ગયું તેમ તેમ રાગોની વર્ગીકરણપદ્ધતિ પણ બદલાતી ગઈ, અને કર્નાટકની મેળ-પદ્ધતિનો સિદ્ધાંત લઈ તેના ઉપર ૧૦ મૂળ થાટ કાયમ કરી તેના ચોકઠામાં બધા રાગોને બેસાડવામાં આવ્યા છે. હવે આ પદ્ધતિથી પણ નવીન પેઢીના ગાયકોને સંતોષ નથી મળતો, કારણ જેમ પર્શિયન સંસ્કૃતિની અસર થવાથી મૂળ સપ્તકમાં ફેરફાર થયો તેમ આજે પશ્ચિમની સંસ્કૃતિની અસર તળે સંગીતની વ્યવસ્થામાં પણ ફરક થયો છે. અત્યારે પ્રવાસનાં સાધનો ભરપૂર હોવાથી ઉત્તરને કર્નાટકના કોઠે એકાદ અઢવાડિયામાં હિન્દનો પ્રવાસ કરી શકે છે, અને લંડન જવું હોય તો વિમાન દ્વારા ૪ દિવસમાં પહોંચી શકાય છે. તેથી ઉત્તર અને દક્ષિણના કોઠે અરસપરસ ઝટ મળી શકે છે અને વિચારની આપણે કરવામાં કોઈ પણ જાતની મુસીબત પડતી નથી. દક્ષિણ હિન્દુસ્તાની ‘હંસધ્વનિ’ રાગ અથવા ‘સિન્હેન્દ્રમધ્યમા’ અને એવા બીજા રાગો ઉત્તરમાં કોઈપ્રિય થવા પામ્યા છે. યુરોપિયન સંગીત આપણા કાનને અત્યાર સુધી રુચતું ન હતું. તેમ જ યુરોપિયન કોઠે પણ હિન્દુસ્તાની સંગીત માટે સારો અભિપ્રાય ધરાવતા નહોતા; પણ એ યુગ અત્યારે બદલાયો છે. ઉદયશંકર અને તેના અનુયાયીઓએ પશ્ચિમમાં જઈને પોતાના સંગીતનૈપુણ્ય વિષે ત્યાંના કોઠેને ભારતીય

સંગીતના ગૌરવનું ભાન કરાવ્યું છે. તેમ જ પશ્ચિમના કલાકારોએ અહીં આવીને પોતાના સંગીતનો પરિચય કરાવ્યો છે, અને સાથે સાથે આર્ય સંગીતની ઓળખ કરી ગયા છે. મારા ગુરુભાઈ પ્રો. વિષ્ણુદાસ શીરાલી, જે હાલમાં નર્તનાચાર્ય ઉદયશંકર સાથે છે, તેમની સાથે મારે લંબાણમાં ચર્ચા થઈ હતી. તેમણે કહ્યું, દક્ષિણ અને ઉત્તર હિન્દુસ્તાની સંગીતનો મેળાપ કરવાની આવશ્યકતા છે. વળી યુરોપિયન અને આર્ય સંગીત પદ્ધતિનું મૂળ પણ એક જ છે. પશ્ચિમની હાર્મની જે આર્ય પદ્ધતિમાં દાખલ થશે તો તેથી આર્ય સંગીતમાં નવો ચમત્કાર આવશે એમ તેમનું કહેવું હતું.

આજે ૧૯૩૫ની સાલ છે. પણ સો વર્ષ પહેલાં એટલે ૧૮૩૫ની સાલ અને તે અરસામાં ગુજરાતમાં ગાયક-વાડી અમલ હતો. તે વખતે મુસલમાન ગાયકો ઘણા હતા. ગાયકવાડ તથા ખીજાં નાનાં દેશો રાજ્યોમાં ગવૈયાઓને સ્થાન હતું. જ્યારથી અંગ્રેજ રાજ્ય શરૂ થયું ત્યારથી ગવૈયાની સંખ્યા ઓછી થઈ તેથી સંગીતની વિશેષતા ખીજા પ્રાન્તો કરતાં ગુજરાતમાં વધુ પ્રમાણમાં ઓછી થઈ, અને તે એટલે સુધી કે ઉસ્તાદી સંગીત એટલે શું એની કોઈને ખબર નહોતી પડતી. એ અવસ્થા આજથી લગભગ ૨૫ વર્ષ પર હતી. વડોદરા સિવાય કોઈ પણ ઠેકાણે નામાંકિત ઉસ્તાદનું નામ સંભળાતું ન હતું. સંગીતના આ પડતી-કાળમાં પણ ગુજરાતના ખૂણામાં કેટલાક સંગીતાચાર્ય પડ્યા હતા. ઉપરાંત વલ્લભ સંપ્રદાયનાં મંદિરોમાં કેટલાક ગવૈયાઓ રાગદારી ભજનો ગાતા હતા. ભોજક જૈન મંદિરોમાં, તેમ જ રાસધારી વૈષ્ણવ મંદિરોમાં તથા બ્રાહ્મણો અને

નાગરો દેવીમંદિરોમાં ભવાઈઓ કરી ગીત, વાદ્ય અને નૃત્યથી પોતાના ઇષ્ટદેવની પૂજા કરતા હતા. ગુજરાતમાં તરગાળાની આખી કેમ ભવાઈ માટે પ્રસિદ્ધ છે. તે વખતના પ્રસિદ્ધ કવિ દયારામ સંગીતમાં ખૂબ જ નિષ્ણાત હતા. શ્રી. દયારામનો કંઠ બહુ જ મીઠો હતો, અને એમણે જે ગરબીઓ રચી છે તે સંગીતનો આત્મા રજૂ કરે છે. એ કંઠની મીઠાશ એમનાં સંગીતમય કાવ્યોમાં ભરી છે. એમણે એક વખત એક કુશળ ગાયક સાધુને હરાવ્યો હતો, પણ તે જ વખતે હારેલા ગાયકની કદર કરવાનું તે ભૂલ્યા નહિ. એમણે તે જ વખતે તેની કુશળતા માટે ઇનામ આપ્યું. દયારામનાં અનેક ભજનો અનેક રાગદારીમાં પ્રખ્યાત છે. દયારામ જેવા કવિ હતા તેવા ઉત્તમ ગાયક પણ હતા, તેથી તેમનાં કાવ્યો સંગીતમાં ગાવા માટે સહેલાં હોય છે. એમની વિશેષતા કાફી, સોરઠા, વરાટી, રામગ્રી, એવા જૂના રાગોમાં હતી.

કાઠિયાવાડમાં આદિતરામ કરીને એક નામાંકિત ગાય-નાયાર્ય અને મૃદંગાચાર્ય થઈ ગયા. એ સંસ્કૃતમાં પંડિત હતા તેથી તેઓએ સંગીતના જૂના ગ્રંથોનું પરિશીલન કરીને ૬ રાગ ને ૩૬ રાગિણીના આધારે એક સંગીતગ્રંથ તૈયાર કર્યો છે. તેનું નામ ‘સંગીતઆદિત્ય’ એવું છે. આ ગ્રંથમાં આપેલી ઘણી વાંતોને ‘સંગીતપારિજાત’નો આધાર છે. એમણે શ્રીમાન વ્રજનાથજી મહારાજ, જે તે વખતના વૈષ્ણવ સંપ્રદાયના આચાર્ય હતા, તેમની સાથે ખૂબ ફરીને સંગીતવિદ્યાનો અનુભવ મેળવ્યો હતો. પોતે મૃદંગાચાર્ય હોવાને લીધે રાગ અને તાલની અંધેજ કેવી રીતે કરવી તે

જાણુતા હતા. એથી એમના રચેલા ‘સંગીતપ્રબંધ’માં રસ, રાગ અને તાલ આ ત્રણેનો મેળ બહુ સારો છે.

આપણા અમદાવાદમાં પ્રાર્થનાસમાજમાં ગવૈયા તરીકે ફત્તેલાલ કરીને હતા. સાક્ષરશ્રી નરસિંહરાવ બોળાનાથે એમની પાસે જ સંગીતશિક્ષણ લીધેલું. તે વખતે પં. શાન્તારામ કરીને સંગીતના ઉસ્તાદ થઈ ગયા. એ એ ઉસ્તાદોએ પ્રાર્થનાસમાજમાં સંગીતનું વાતાવરણ ઊભું કરવામાં સારો ભાગ લીધો હતો. વઢવાણમાં લગભગ ૪૦ વર્ષ ઉપર ધારપુરે કરીને ત્યાંના દરબારમાં ગાયનાચાર્ય હતા. તે વખતના ઠાકોરને સંગીતની અભિરુચિ હોવાથી તે સમય પૂરતું સંગીતનું વાતાવરણ ઠીક જમ્યું હતું. શ્રીયુત ધારપુરેએ કેટલાક સંગીતના જૂના ગ્રંથો છપાવી પ્રગટ કર્યા છે, તેમ જ તેમણે પોતે સતારવાદનની કેટલીક ચોપડીઓ છપાવી છે.

ભવાનરાવ પિંગળ કરીને એક સંગીતકાર તે જ અરસામાં થયા હતા. એમણે હિંદુસ્તાની સંગીત પર અંગ્રેજીમાં નિબંધ લખ્યો છે. એ નિબંધમાં એમણે શ્રુતિઓ સંબંધી વિદ્વતા-પૂર્ણ વિવેચન કર્યું છે. અને તે નિબંધમાં જે જે વાતોનું સ્પષ્ટીકરણ કરવામાં આવ્યું છે તે જોતાં તેમનો સંગીતનો અભ્યાસ કેટલો ઊંડો હતો તેનો ખ્યાલ આવે છે.

ના. ગાયકવાડ સરકાર તો પોતાની રાજધાનીમાં ગવૈયા તથા વાદકોને સંધરતી આવી છે. તેમાં પણ શ્રા. સયાજીરાવ મહારાજએ સંગીતવિદ્યાની ઉન્નતિમાં પોતાનો વિશેષ ફાળો આપ્યો છે. તેમણે વડોદરામાં મૌલાબક્ષને નામે એક સંગીત-શાળા સ્થાપન કરેલી. મૌલાબક્ષ પોતે ખીનકાર હતા. તેમણે સંગીતનું વાતાવરણ ઊભું કરવામાં મોટો ભાગ લીધો

હતો. પોતાના ખીનના ગંભીર નાદમાંથી મીંડ ગમક વેરતાં તેઓ તલ્લીન થતા. તેમ જ રાગના આલાપથી ગંભીર, મરદાની અને મધુર અવાજ કરીને રાગની મૂર્તિ ખડી કરતા હતા. એ મૌલાબક્ષની કદર ગાયકવાડ સરકારે કરી છે. મૌલાબક્ષને યુરોપમાં મોકલીને ત્યાંના સંગીતનું જ્ઞાન હસ્તગત કરવામાં સરકારે મદદ કરી હતી. મૌલાબક્ષે આખા ભારત-વર્ષમાં તેમ જ નેપાલમાં પણ પ્રવાસ કર્યો હતો. સન ૧૮૭૪માં તેઓ કલકત્તા ગયા હતા. ત્યારે એમનો શ્રી. સુરેન્દ્ર મોહન ટાગોરે સત્કાર કર્યો હતો. હિન્દુસ્તાની સંગીત માટે એમણે એક લિપિ (નોટેશન) તૈયાર કરી છે. અને તેમાં તેમણે સંગીતનાં ક્રમિક પુસ્તકો લખેલાં છે, જે ઉપરથી વડોદરામાં સંગીતશિક્ષણનું કામ ચાલતું હતું.

આજથી ૩૦ વર્ષ પર સુરતમાં દિદારબક્ષ ખુદાબક્ષ નામના ગવૈયા થયા હતા. તે વખતે સંગીતનું વાતાવરણ ખૂબ જામ્યું હતું. તેમના શિષ્યો હજી સુરતમાં છે.

ભાવનગરના મહારાજ ભાવસિંહજીએ સંગીતકળા વિષે અદ્ભુત પ્રેમ બતાવ્યો છે. એમના આશ્રિત કવિ અને ગાયક પં. ડાહ્યાલાલે સંગીતકળાધર નામનો ગુજરાતીમાં મોટો ગ્રંથ લખ્યો છે. એ ગ્રંથ પ્રસિદ્ધ કરવામાં મહારાજનો મોટો હાથ છે. એ ગ્રંથમાં સ્વીકારેલી સંગીતલિપિ જુદા પ્રકારની છે. ગાયન, વાદન અને નૃત્ય એ ત્રણે વસ્તુનું ભરપૂર વિવેચન છે. રાગવર્ણન કરવાની શૈલી જૂની હતી છે. ઉપરાંત મૂળજી વ્યાસકૃત ‘નાદચિંતામણિ’ ગ્રંથ સારો છે. મારા મિત્ર ગણપતરાવ ગોપાળરાવ બર્વેએ ઘણા ગ્રંથો લખ્યા છે. તેઓ

પોતે ગાયક હતા, અને ખાસ કરીને દિલરુબા વગાડતા. તેઓના લખેલા ગ્રંથો પૈકી ‘શ્રુતિસ્વરસિદ્ધાંત’ એ નામનું પુસ્તક ખૂબ મહત્ત્વનું છે. એમણે પોતાના મત પ્રમાણે એક સપ્તકમાં ૨૪ શ્રુતિઓ કલ્પી છે. અને યુરોપમાં જેમ એક સપ્તકમાં ટોન, સેમીટન માધનર મળીને ૧૨ સ્વર થાય છે, અથવા તો આપણા હાલમાં પ્રચલિત છે તે પ્રમાણે જોતાં ૭ શુદ્ધ, ૫ વિકૃત મળીને ૧૨ સ્વર થાય છે, તેમ જ બર્વેએ એક સપ્તકમાં ૧૨ ને બદલે ૨૪ માન્યા છે. એટલે કે આ ૧૨માંથી દરેક બે સ્વરની વચ્ચે એક અધિક સ્વર માન્યો છે. એમના મત પ્રમાણે ૪ રિષભ, ૪ ગંધાર, ૫ મધ્યમ, ૪ ધૈવત, ૪ નિષાદ છે અને ૧ પડજ તથા ૧ પંચમ છે. શ્રીયુત બર્વેએ બીજું એક સુંદર કામ કર્યું છે. અને તે એ છે કે ગુજરાતનાં પ્રાચીન ભજનો તથા લોકગીતો અને રાસ-ગરબીઓને એકત્ર કરી તેમનું સ્વરાંકન કર્યું છે, એટલે કે એ સ્વરલિપિબદ્ધ કર્યાં છે. એમની સંગીતની લિપિ ખાંસાહેબ મૌલાબક્ષને મળતી છે. કારણ કે વડોદરામાં એમણે તેમની પાસે સંગીતનો અભ્યાસ પૂરો કર્યો હતો. વડોદરામાં બીજા સંગીતાચાર્ય ખાદીમ હુસેન તેમ જ ઘસીટખાં કરીને સતાર-વાદનકાર હતા.

ઘસીટખાંની સતાર તો કંઈ અજ્ઞા વાગતી હતી. એમની સતાર સાંભળીને શ્રી. નરસિંહરાવે તો નીચેના ઉદ્ગાર કાઢ્યા હતા :

“અંતરિક્ષ તહીં ચમકતાં મધુર વાદ્ય એહ

ગગનાંગણુ રમતાં તારક સમ દિવ્ય ધરંતા દેહ.”

ઘસીટખાનું મૂળ નામ જુદું હશે. તેમનું મીંડ અને ઘસીટકામ અપ્રતિમ હોવાને લીધે, ઘસીટખાં એવું નામ પડ્યું હોય એમ લાગે છે.

વડોદરાના હાલના મહારાજનાં માતૃશ્રીને સંગીતનો ખૂબ શોખ હતો. હોળીના દિવસોમાં વસંતોત્સવના નિમિત્તે તે જમાનાના દેશાવરના ગવૈયા તથા બજવૈયાઓનો અડો જામતો હતો. અમારા પૂ. પં. વિષ્ણુ દિગંબરના ગુરુજી પણ એક વખત વડોદરામાં આવ્યા હતા. મહારાજનાં માતૃશ્રી તરફથી બધા ગાયકવાદકનું સન્માન થતું હતું, અને તેમને ઠીક ઠીક પૈસા મળતા. એ રીતે રજવાડા તરફથી સંગીતને થોડું ઘણું ઉત્તેજન મળ્યું હતું. બીજાં રાજકુટુંબો પૈકી ધરમપુરના મહારાજ સંગીતને આશ્રય આપનાર હતા. વાંસદાના મહારાજા પ્રભાતદેવજીએ પણ સંગીતને સારો આશ્રય આપ્યો છે. તેમના દરબારમાં નથેખાં કાદરબક્ષ જેવા વિદ્વાનો વિરાજતા હતા. પ્રભાતદેવજીએ સંગીત પર ‘સંગીતપ્રકાશ’ નામનું પુસ્તક લખેલું છે. જેમાં ગ્રંથકર્તાએ ૧૦ને બદલે ૧૨ થાટ માન્યા છે. અને તે ૧૨ થાટોમાં પ્રચલિત રાગોનું વર્ગીકરણ કરેલું છે. અને તેમાં ૧૨૫ રાગોનો સમાવેશ થાય છે. તેમના થાટોના નામો :

૧. શંકરાભરણ	૫ ભૈરવ	૯. જોગિયા
૨. કલ્યાણ	૬. પિલુ	૧૦. કાનડા
૩. ખમાજ	૭. પલાસી	૧૧. તોડી
૪. મારવા	૮. પૂર્વિ	૧૨. ભૈરવી

આમ આ ૧૨ થાટો છે. પિલુ અને જોગિયા આ બંને શ્રી. ભાતખંડેના થાટમાં નથી. ઉત્તર હિન્દુસ્તાની

સંગીતમાં જેટલા રાગ અત્યાર સુધી ગવાતા હતા તેટલાનું વર્ગીકરણ અત્યાર સુધી કોઈએ કર્યું નહોતું. તે વર્ગીકરણ પ્રો. ભાતખંડેએ કર્યું છે. પ્રો. ભાતખંડેએ લગભગ ૫૦ વર્ષો સુધી સંગીતના ઉદ્ધારાર્થે પ્રયત્ન કર્યો છે. સંગીતના જૂના શાસ્ત્રીય અનેક ગ્રંથો તેમણે પ્રકાશિત કર્યા છે. અને સંગીતમાં શોધખોળ કરી, કુલ ૧૫૦ રાગોનું વર્ગીકરણ તેમણે ૧૦ થાટોમાં કર્યું છે. ૧૯૧૬માં જે અખિલ ભારતીય સંગીત પરિષદ ભરાર્થ હતી તે એમના જ પ્રયત્નને આભારી છે. ત્યાર બાદ દિલ્હી અને ખનારસ ખાતે પણ પરિષદ ભરવાનો ઉપક્રમ થયો હતો. અને કેટલાક રાગોના સૂક્ષ્મ ભેદો વિષે જે મતમતાંતર ઉત્તર હિન્દમાં ચાલતો હતો, તેને એકત્રિત કરવામાં પ્રો. ભાતખંડેએ ખૂબ પ્રયાસ કર્યો છે. વડોદરાની મહાન પરિષદ પછી દેશમાં ઘણી પરિષદો ભરાર્થ છે. એ રીતે સંગીતકળાના ઉદ્ધારમાં વડોદરા રાજ્યનો નાનોસૂત્ર ભાગ નથી.

ઉપર કહ્યું તે પ્રમાણે સંગીતશાસ્ત્રમાં એક રીતે સુધારો કરવાનો પ્રયત્ન શ્રીયુત ભાતખંડેએ કર્યો, અને બીજી રીતે અનેક સંગીત કલાકારો પાસેથી તેમનાં સુંદર ગીતો, ગ્રંથો વગેરે મેળવી તે બધાંને એકત્રિત કરી પોતાની સંગીત-લિપિ દ્વારા તેને પ્રગટ કર્યાં છે. અને એ એમનો સૌથી મોટો પ્રયાસ છે. ત્રીજું એમનું મોટું કામ એ છે કે સંગીતના રાગોનું ઐતિહાસિક દૃષ્ટિથી વિવેચન કરીને તે તે રાગોને હાલનું સ્વરૂપ કેવી રીતે પ્રાપ્ત થયું, તેનું ચિકિત્સક બુદ્ધિથી તેમણે નિરીક્ષણ કર્યું છે. આ સિવાય સંગીત-ઉદ્ધારાર્થે થયેલ બીજો પ્રયત્ન પં. વિજય દિગંબરજીનો છે.

પંડિતજી લગભગ ૪૦ વર્ષ પર પોતાના ગુરુ પાસેથી છૂટા થઈને પ્રથમ મુંબઈ થઈ વડોદરા આવેલા. ત્યાર પછી ગુજરાત અને કાઠિયાવાડમાં ખાસ કરીને ભાવનગર, જુનાગઢ, માંગરોળ, વગેરે ફેકાણે ગયા હતા. ટિકિટ લઈ જલસા કરવાની પ્રથા સૌ પહેલાં એમણે શરૂ કરી. ત્યાર પછી લાહોર જઈ સન ૧૯૦૧માં ગાંધર્વ મહાવિદ્યાલય સ્થાપન કર્યું. પંડિતજીએ સંગીતના ક્ષેત્રમાં કામ કર્યું છે તે આપ સૌ જાણો છો. પોતાને જેટલું આવડતું હતું તેટલું સર્વ એમણે લિપિબદ્ધ કર્યું છે. સંગીત શિક્ષણની જૂની શૈલીમાં જે કુપ્રથાઓ ચાલતી હતી તેનો સદંતર તેમણે ત્યાગ કર્યો અને સાત્ત્વિક ભાવનાવાળાં તેમ જ નીતિના શિક્ષણવાળાં ગીતોને સ્થાન આપી સંગીતનું શિક્ષણ વધારે સંસ્કારી બનાવ્યું. પંડિતજી પોતે ધાર્મિક આચરણવાળા હોવાથી મોટાં મોટાં ખાનદાન કુટુંબોમાં પ્રવેશ કરતાં એમને જરાય વાર ન લાગી. અને ૧૯૧૮માં આખા હિન્દમાં જે ચૈતન્ય આવ્યું હતું, તેનો લાભ લઈ પંડિતજીએ રાષ્ટ્રીય ભાવનાવાળાં ગીતોને પણ રાગદારીમાં સ્થાન આપી સંગીતનો વિશેષ પ્રચાર કર્યો. આજ સુધી ભારતવર્ષનાં પ્રસિદ્ધ શહેરોમાં પંડિતજીના ગાંધર્વ મહાવિદ્યાલયની પદ્ધતિથી જ શિક્ષણ આપવામાં આવે છે. ગુજરાતમાં પણ એમના ઘણા શિષ્યો છે, અને તેઓએ સંગીત વિષે જે જે પ્રયત્નો કર્યા તે બધા પ્રયત્નોની અસર ગુજરાત પર ઘણી થઈ છે. જો કે ગુજરાતીઓ પોતે ઉસ્તાદી સંગીત વિષે બરાબર સમજણ નહિ ધરાવતા હોવાથી, તેઓ ઉસ્તાદી સંગીત પ્રત્યે ઉદાસીન રહે છે, એ વાત અમુક અંશમાં સાચી હશે. તથાપિ ગુજરાતમાં અત્યાર સુધી નામાંકિત

જૂના અને નવા કવિઓ થયા છે, તેમ જ જૈન સંપ્રદાય, સ્વામીનારાયણ સંપ્રદાય તેમ જ શૈવોમાં અત્યાર સુધી સંગીત વિષયનું અમુક હદ સુધી વાતાવરણ હતું, અને છે. સ્વામીનારાયણ સંપ્રદાયના મુક્તાનંદ, બ્રહ્માનંદ વગેરેને આપણાથી બૂલી ન જવાય. વૈષ્ણવોની હવેલીમાં પરંપરાથી ચાલતું આવેલ સંગીત પણ બૂલી શકાય એવું નથી. અને એ સંપ્રદાયોએ છેલ્લાં ૧૦૦ વર્ષોથી પોતાની પરંપરા ચાલુ રાખી છે. નરસિંહ મહેતાનો કેદાર, મીરાંનો મલ્હાર, હજી ગવાય છે. તાના રીરી નામની એ નાગર નાતની બહેનો વડનગરમાં હતી એમ શ્રોકવાયકા છે. તેઓ જ્યારે મલ્હાર ગાતાં ત્યારે વરસાદ વરસતો. આપણા આ ગુજરાતમાં જ્યારે હુમાયુ બાદશાહ ચઢી આવ્યો ત્યારે તે વખતના ગુજરાતના છેલ્લા બાદશાહ પાસે બૈજુ કરીને ગાયક હતો. તેણે પોતાના જાદુઈ દિવ્ય સંગીતથી હુમાયુને પ્રસન્ન કર્યો હતો, અને તેના ઇનામમાં હુમાયુ પાસે લડાઈ બંધ કરાવવા વિષે આપ્તયાયિકા “મિરાતે સિકંદરી”માં મળી આવે છે. એવા એવા બનાવો ગુજરાતમાં બન્યા છે. એટલે એની અસર થયા વિના રહી નહિ. ખીજું, કાઠિયાવાડ અને ગુજરાતમાં જે વિશેષતા છે, તે વૃન્દસંગીતની છે. ગુજરાતનું વૃન્દસંગીત એ આજનું નથી. તે હજારો વર્ષનું જૂનું છે. કહેવાય છે કે પાર્વતીએ લાસ્ય નામનું નૃત્ય ગોપીઓને શિખવાડયું. ગોપીઓએ પછી દારકાની સ્ત્રીઓને શિખવાડયું અને ત્યારથી તેની ઉત્પત્તિ છે. દાંડિયા રાસનો ઉલ્લેખ હમા સૈકાનો રાજશેખર કવિ કરે છે કે, તવાંગણે खेलति दंडरासः । એ પ્રમાણે રાસ ગરબી અને તેનું નૃત્ય બહુ જૂનું છે. આ રાસ અને ગરબાનાં

ગીતોમાં દેશનો આખો ઇતિહાસ તરી આવે છે. આ રાસમાં કેવળ સ્ત્રીઓ જ ભાગ લે છે એમ નથી, પુરુષો પણ ભાગ લે છે. એ રાસમાં જે કળાનો નમૂનો જોવામાં આવે છે, જે અભિનય જોવામાં આવે છે તે અદ્ભુત છે. ખાસ કરીને ગામડામાં જે રાસ અથવા ગરબાનું ગીત તથા નૃત્ય ચાલતું હોય, તેમાં સ્વાભાવિકતાનું પોષણ મળે છે. રાસ અને ગરબાના રાગો પરંપરાથી ચાલતા આવેલા છે. શહેરના સંસ્કારી લોકોએ આ ગીતોને જુદા રાગોનું સ્વરૂપ આપી તેને વિકૃત કર્યું છે. પરંતુ ખૂબ સ્વાભાવિક રીતે સ્ફુરેલ ગામડિયો રાગ જેટલો મધુર હોય છે તેટલો આ કૃત્રિમ રાગ મધુર લાગતો નથી. નરસિંહ મહેતાનું “આજની ઘડી રણિયામણી” એ પદ ગામડામાં જ સાંભળેા અથવા તો “મેહુલો ગાજે ને માધવ નાચે, રુમઝુમ વાગે પાય ધુધરડી.” મીરાંનું “હારે કાઈ માધવ લ્યો માધવ લ્યો,” દયારામનું “શ્યામ રંગ સમીપે ન જાવું,” આ બધા અદ્ભુત રાસ છે. તેમ જ આ બધા રાસોને, ગરબાઓને, ગુજરાતે અત્યાર સુધી જીવંત રાખ્યા છે, એનું કારણ એ છે કે આવાં ગીતોએ ગુજરાતીઓના જીવનમાં પ્રવેશ કર્યો છે. ગામડે ગામડે ને ઘેર ઘેર સંદેશ પહોંચાડવામાં ગુજરાતનાં આ લોકગીતોએ અગત્યનો ભાગ ભજવ્યો છે. દરબારી સંગીત અથવા ઉસ્તાદી સંગીતથી જે કામ નથી થતું તે કામ આવાં લોકગીતો કરે છે. હિંદુસ્તાનના બીજા પ્રાન્તો કરતાં ગુજરાતની એ વિશેષતા છે. ગરબા કે રાસના ગીતમાં કેવળ હલકા રાગ હોતા નથી. તેમાં મલ્હારથી માંડીને ઝીંઝોટી-ખમાજ સુધી રાગો આવી ગયા છે. આ બધાં

ગુજરાતના સંગીતનો ઉજ્જ્વી એક સદીનો ઇતિહાસ ૨૭

લોકગીત તપાસતાં જે રાગો જડી આવશે તે રાગો કયા સ્વરોમાં ગવાતા હતા તેનું મૂળ, અને પરંપરા આપણને મળી આવશે. રાસ ગરબામાં તાન પલટા ન હોય પણ એની અંદર મીંડ અને ગમક તો જરૂર હોવાનાં. ઉપરાંત દાદરા, દીપચંદી, ફરવા એવા તાલોની હીંચ પણ મળી આવે છે. આવાં લોકગીતોનો આપણે સંગ્રહ કરવો જોઈએ અને સંશોધન કરવું જોઈએ. તથા તે દ્વારા રાષ્ટ્રનો સંદેશ ઘેર ઘેર પહોંચાડવો જોઈએ.

શિક્ષણનું વાહન માતૃભાષા થવું જોઈએ. તો જ તેની અસર સારી થાય. આપણા આર્ય સંગીતનો મોટો ભાગ ઉસ્તાદી ગીતોથી ભરપૂર છે. તે ગીતો ઉર્દૂ અને હિન્દીમાં હોવાથી તેની મતલબ ગુજરાતી અથવા મરાઠી શ્રોતા કેમ સમજી શકે? માટે દરેક ભાષામાં ઉસ્તાદી ગીતો હોવાં જોઈએ. ધ્રુપદ, ધમાર, ખ્યાલ, ટપ્પા, હોરી, કુમરી, કવાલી, તરાના, ત્રીવટ વગેરેનો વારસો હિન્દી ભાષાએ જે લીધો છે તે હવે બહુ થયું. ગુજરાતીમાં પણ આ બધું બની શકે છે. માટે અહીં ઇન્વિઝોને અને વિદ્વાનોને આ દિશામાં પ્રગતિ કરવા વીનવું છું. અને ગુજરાતી સાહિત્યમાં આવાં ગીતોની રચના કરી સંગીતના પ્રચારમાં મદદ કરવા પ્રાર્થના કરી વિરમું છું.

ગુજરાત અને સંગીત

ઘણા એવી માન્યતા ધરાવે છે કે ગુજરાતી એટલે સંગીતનો અરસિક માનવી. એને પૈસા મેળવવાની કળા સાધ્ય બન્ને હોય પણ તે કળાનો ઉપાસક નથી હોતો. ત્યારે આજે મહારાષ્ટ્ર, કર્ણાટક, બંગાળ, યુક્તપ્રાંત વગેરે પ્રાંતોમાં સંગીતની જે જગૃતિ આપણે જોઈએ છીએ તે ગુજરાતમાં નથી એ સાચું, પણ છેલ્લાં ચાલીસ વર્ષમાં ગુજરાતમાં અનેક સ્થળોએ સંગીતશાળાઓ ખૂલી છે અને એનો લાભ પ્રજા સારો ઉઠાવી રહી છે, એ પણ એટલું જ નિર્વિવાદ છે.

સ્વભાવથી ગુજરાતીઓ વાણિજ્ય વૃત્તિના છે. બાળકથી માંડીને પુખ્ત ઉંમરના બધા લોકોની દષ્ટિ વેપારી હોય છે. દિવસ ઊગ્યાથી તે રાત સુધી આમાં જ તેઓ ગૂંથાયેલા રહે છે. પણ એમના જીવનમાં સંગીતને સ્થાન નથી, એમ નથી. આનંદ તેઓને જોઈએ છે. તેઓ નાટક સિનેમાનો પણ શોખ ધરાવે છે. આ ગુજરાતમાંથી સરસ કીર્તનકારો અને માણુબટ્ટો ઘણા થયા છે. રામલીલાનો પણ પ્રજાને શોખ છે.

ખાસ કરીને રાસ અને ગરબાનાં વૃંદગીત — સમૂહનૃત્ય સાથે ગાવાની પદ્ધતિ — આ તરફ ખૂબ જોવા મળે છે. નવરાત્રીના ઉત્સવમાં ગરબા ગવાતા અનેક સ્થળે ભાળીએ છીએ.

આ ઉપરાંત મોટાં મોટાં મંદિરોમાં ભજનમંડળી, એકતારાવાળા, સારંગીવાળા, ઢોલ વગાડનારા, શરણાઈ વગાડનારા અનેક હોય છે.

આ તરફ જૈન મંદિરોમાં ભોજક સંપ્રદાયના બોક, વૈષ્ણવ મંદિરોમાંના રાસધારી બોક, દેવીઓના મંદિરમાંના નાગરખાલ્લણ બોક ‘ભવાઈ’ (એક પ્રકારનું નૃત્ય) દ્વારા પોતપોતાના ઇષ્ટદેવની પૂજા અત્યાર સુધી કરતા હતા. આજ પણ ઘણાં સ્થળોએ આવી પૂજાવિધિ ચાલે છે.

આ તરફ તરગાળા અથવા નાયક નામની જાત છે. એનો ધંધો ‘ભવાઈ’ કરવાનો હોય છે. હાલમાં એ જાતિએ એક બીજો ધંધો પણ અંગીકાર કર્યો છે અને તે નાટ્યાભિનયનો. વડનગર, વીસનગર (ગાયકવાડી) અને અમદાવાદમાં આ નાયક જાતિમાંથી ઉત્તમ નટો તૈયાર થવા લાગ્યા છે. એમાંથી ઘણાએ સારી કીર્તિ પણ સંપાદન કરી છે.

અમદાવાદનાં ઊંચ કુટુંબોમાં સ્વ. ભોળાનાથ સારાભાઈના કુટુંબે શિક્ષણમાં સંગીતને એક અનિવાર્ય અંગ તરીકે સ્વીકારી કુટુંબમાં સંગીત દાખલ કરેલું. એ પોતે પ્રાર્થનાસમાજ હતા. એમના પ્રયત્નથી પ્રાર્થનાસમાજમાં સંગીત દાખલ થયું. એમની આ સંગીતની ઉપાસનાની અસર બીજાં અનેક કુટુંબો ઉપર પડી.

ઈ. સ. ૧૯૦૫ પછી જે રાષ્ટ્રીય ચળવળ ચાલી તે સમયે આ પ્રાન્તમાં સંગીતનું વાતાવરણ ઉત્પન્ન કરનાર કે.

પ્રો. ગણુપતરાવ બર્વે (માસ્ટર મનહર બર્વેના પિતા) હતા. તે વખતે તેઓ આ તરફ રાષ્ટ્ર અને નીતિ ઉપરનાં ભજનો કીર્તનોમાં ગાતા અને સાત્ત્વિકતાનું વાતાવરણ જમાવતા.

હરદાસી કથામાં વડોદરાના દાદામહારાજ પ્રસિદ્ધ હતા. વલ્લભ વ્યાસ અને લલ્લુ વ્યાસ એ બન્ને જણા માણુ (ત્રાંબાની ગાગર) વગાડતાં મહાભારતની કથા સંભળાવતા. તે કથા સાંભળવા દૂર દૂરથી સ્ત્રી પુરુષો એકઠાં થતાં. આ લોકો ગાગરિયા પુરાણી અથવા તો માણુભટ્ટ તરીકે ઓળખાતા. એમની કથાપદ્ધતિ આપણા કીર્તનના જેવી જ હોય છે. પણ ખેદની વાત તો એ છે કે હવે સુધરેલા (?) જમાનામાં આ જાતના લોકશિક્ષણનાં જીવંત ઝરણાં સુકાવા લાગ્યાં છે.

હવે શાસ્ત્રીય સંગીતની બાબતમાં વિચારીએ તો ગુજરાત પ્રાન્ત ધણો પછવાડે છે એમ કહેવામાં મુદ્દલ અતિશયોકિત નહિ થાય. કારણ, ગુજરાતમાં સંગીતને જ વરેલા ગવૈયાઓ આંગળીને વેઢે ગણાય એટલા પણ નથી. અત્યારે તો માત્ર આ તરફ શાળાઓમાં, ટ્રેનિંગ કોલેજોમાં ને રાષ્ટ્રીય સંસ્થાઓમાં સંગીતશિક્ષણને સ્થાન મળ્યું છે એટલું જ. આ રીતે કેટલાક ગુજરાતી સંગીતશિક્ષકોને સ્થાન મળ્યાં છે. પરંતુ શાસ્ત્રીય પદ્ધતિ પ્રમાણે રાગદારીનું અધ્યયન કરી, ગાવા-વગાડવાનો ધંધો કરી કમાણી કરનારા બહુ જ ઓછા છે. સંગીત યથેચ્છ ધનપ્રાપ્તિ પણ કરાવી શકે છે, એમ ગુજરાતીઓને લાગ્યું જ નથી. વળી એવી માન્યતા પણ હજી પ્રસરેલી છે કે સંગીત શીખતાં બાળકો વંઠી જાય. સંગીત એ તો નવરાનો ધંધો રહ્યો. વેપાર કરી

પૈસા મેળવવા એ જ પહેલું કામ. ત્યાર પછી જો અવકાશ મળે અને થોડે ખર્ચે સંગીતનું શિક્ષણ મેળવી શકાતું હોય તો વળી વિચારાય. શાસ્ત્રીય જ્ઞાન મેળવવાની ભાંજગડમાં ન પડતાં, નાટક સિનેમાના અમુક ગાયનો આવડે તો તેમાં જ સંતોષ સમજનારા હજી ઘણા માણસો પડ્યા છે. આ મારું સામાન્ય જનતાનું અવલોકન છે. શાસ્ત્રીય સંગીત સાંભળનારના કાન પણ તૈયાર જોઈએ. મહારાષ્ટ્ર, યુક્તાપ્રાન્ત તરફ શાસ્ત્રીય સંગીત સાંભળવા દોક ઊલટે છે, તેવું અહીં ન મળે. હિન્દુ કે મુસલમાન કોઈ નામાંકિત ગાયક અહીં આવે તો એને ઉદાર આશ્રય મળશે જ એમ ન કહી શકાય. અને એ પણ મહેનતથી કરીએ, તો શાસ્ત્રીય સંગીતને કોરે મૂકી ગજલ કવાલીનાં ગાયનની જ શ્રોતાઓ માગણી કરશે. અમદાવાદ જેવું મોટું શહેર, જ્યાં મોટી વસ્તી છે, જગ્ગર વેપાર છે, ધનસંપત્તિ ખૂબ છે, પ્રજા સુખી છે, છતાં લલિતકળા પ્રત્યે જે અભિરુચિ જોઈએ તે અમદાવાદની પ્રજામાં મળતી નથી. આનો અર્થ એવો તો નથી જ કે કળા પ્રત્યે એને ઘૂણા છે. સમાજની વૃત્તિ જ વેપારી હોઈને, કળા પ્રત્યે વિચાર કરવાને એમના જીવનમાં સ્થાન નથી. આ રીતે સંગીત અને લલિત કળા પ્રત્યે તેઓ ઔદાસીન્ય જ સેવે છે.

પરંતુ સહભાગ્યે આ પરિસ્થિતિ બદલાતી ચાલી છે. છેલ્લાં ત્રીસ ચાળીસ વર્ષ દરમિયાન આખા ભારતમાં જે જાગૃતિનું મોજું ફરી વળ્યું, તેની અસરમાંથી ગુજરાત પણ અલિપ્ત રહ્યું નથી. ગુજરાતમાં પણ અનેક કળાઓના પુનર્જીવનના પ્રયત્નો આરંભાયા છે. એ પ્રયત્નોમાં એમનો

પોતાનો કાળો તો છે જ, પણ ઉપરાંત ખીજા પ્રાન્તથી આવી વસેલા સેવકોનો પણ એટલો જ હિસ્સો છે. જે રીતે વ્યાયામપ્રચારની બાબતમાં ભરૂચમાં શ્રી. અંબાલાલ પુરાણી અને તેમના ભાઈ છોટુભાઈ પુરાણીનાં નામ જાણીતાં છે, ચિત્રકળાના ક્ષેત્રમાં શ્રી. રવિશંકર રાવળ અને શ્રી. કનુ દેસાઈનાં નામ હોઠે ચઢે છે, તે જ પ્રમાણે સંગીતના ક્ષેત્રમાં પં. ઓંકારનાથ ઠાકુરનું નામ મોખરે આવે છે. તેઓ ગાંધર્વમહાવિદ્યાલયના સંસ્થાપક કૈલાસવાસી ગાયનાચાર્ય પંડિત વિષ્ણુ દિગંબરજીના નામાંકિત શિષ્ય છે અને પરદેશોમાં પણ એમણે સારી કીર્તિ મેળવી છે. ખીજા ગુજરાતી સંગીતજ્ઞ એટલે માર્ટર વસંત અમૃત. એમણે અનેક પરિપક્વોની અંદર અને જલસાઓમાં ભાગ લીધેલો છે. એમનું નામ પણ પ્રસિદ્ધ છે.

ગુજરાતમાં સંગીતનો ખરો પ્રચાર તો પૂજ્ય ગાંધીજી અમદાવાદની અંદર સત્યાગ્રહાશ્રમ સ્થાપી રહ્યા ત્યારથી થયો છે. તેમના આશ્રમમાં જ પ્રથમ સંગીતને સ્થાન મળ્યું. અને સમયે સવાર-સાંજ પ્રાર્થનામાં તાલ-સૂરની અંદર ભજનો ગાવાનો રિવાજ હતો, એટલે એ અને સમયે પ્રશાન્ત અને સાત્ત્વિક વાતાવરણ આશ્રમમાં છવાઈ જતું. બાદ ગૂજરાત વિદ્યાપીઠ સ્થાપિત થયું અને તેમાં રાષ્ટ્રીય શિક્ષણમાં સંગીતને મહત્ત્વનું સ્થાન મળ્યું. ગૂજરાત વિદ્યાપીઠમાં સંગીતના ઐચ્છિક વિષયથી સ્નાતક (B. A.) થઈ શકાતું, અને એ રીતે કેટલાક વિદ્યાર્થીઓ સ્નાતક થયા પણ છે. ત્યાર પછી તો અનેક શિક્ષણસંસ્થાઓમાં સંગીતશિક્ષકો દ્વારા સંગીતનું શિક્ષણ અપાવું શરૂ થયું છે.

આ તો આપણે ગુજરાતના બ્રિટિશ પ્રદેશનું અવલોકન કર્યું. ગુજરાત અને કાઠિયાવાડની અંદર અનેક સંસ્થાનો છે. આમાંનાં કેટલાંક સંસ્થાનોમાં સંગીતનો પ્રચાર થયેલો છે.

ગાયકવાડ સરકાર સંગીતને આશ્રય આપનારા છે એ જાણીતું છે. વડોદરાના દરબારમાં ફૈયાજખાં જેવા નામાંકિત ગાયકવાદક છે. સિવાય “મૌલાબક્ષ ગાયનવાદનશાળા” કરીને એક સંગીતશાળા રાજ્યના આશ્રય હેઠળ ચાલી રહી છે.

ધરમપુરના મહારાજની સંગીતપ્રિયતા જાણીતી છે. એમણે જ મુંબઈ વિશ્વવિદ્યાલયમાં સંગીતશિક્ષણ દાખલ કરવા બાબત પ્રયત્ન શરૂ કર્યો છે. મુંબઈમાં ભરાયેલ એકમે સંગીતપરિષદના તેઓ પ્રમુખ પણ થયેલા. એમના રાજ્યમાં સંગીતશાળા છે. રાજ્યમાં નામાંકિત સંગીતકારો પણ છે. મહારાજના નાના ભાઈ મહારાણા પ્રતાપદેવજીએ સંગીત ઉપર એક સારો ગ્રંથ લખેલો છે. એ પોતે ખીન ઉત્તમ રીતે બજાવે છે.

આ સિવાય કાઠિયાવાડમાં ભાવનગર, જામનગર, વઢવાણ રાજ્યોમાં ગાયકવાદકો હતા. ખીજા શિક્ષણની બાબતમાં જેમ અનેક પ્રયત્નો થઈ રહ્યા છે તે જ પ્રમાણે સંગીતના શિક્ષણ માટે પણ પ્રયત્નો ચાલુ છે. ગાંધર્વ-મહાવિદ્યાલયના સંસ્થાપક કે. પંડિત વિષ્ણુ દિગંબરજી અનેક વાર ગુજરાતમાં પોતાના શિષ્યમંડળ સાથે પધારેલા. તેઓએ અહીં પ્રવાસ કરી જલસાઓ કરીને લોકોમાં ઉત્તમ જાગૃતિ આણી. ગુજરાત અને કાઠિયાવાડમાં પંડિતજીના

પુષ્કળ શિષ્યો છે અને તેઓ ગુરુજીના ધ્યેયને લક્ષમાં રાખી સંગીતપ્રચારનું કામ કરી રહ્યા છે. પુષ્કળ ગુજરાતી વિદ્યાર્થીઓ શિક્ષણ લઈ અધ્યાપનનું કામ પણ કરી રહ્યા છે. આ પંડિતજીના પ્રયત્નોનું ફળ છે. અમદાવાદ, આણંદ, સુરત, વડોદરા, ભરૂચ, રાજકોટ, ભાવનગર વગેરે સ્થળોએ પંડિતજીના શિષ્યો પ્રસરેલા છે. ખુદ અમદાવાદમાં જ હમણાં ગાંધર્વમહાવિદ્યાલય સ્થાપિત થયું છે અને અમદાવાદની જનતાને ઉત્તમ લાભ આપી રહેલ છે. તે જ રીતે ગુજરાત વિદ્યાપીઠમાં પણ સ્વતંત્ર સંગીતવિદ્યાલય શરૂ થયેલ હોઈ, ત્યાં પણ ગાયનવાદનનું સુંદર શિક્ષણ અપાઈ રહ્યું છે.

શિક્ષણને માટે શિક્ષણક્રમ જોઈએ ત્યારે તેને માટે ક્રમિક પુસ્તકો તૈયાર કરવાનું પણ કાર્ય થયું છે. આ જાતનાં પુસ્તકો અનેક લખાયેલાં છે, પણ સામાન્યતઃ ગાંધર્વ-મહાવિદ્યાલય મંડળ તરફથી બહાર પડેલાં પુસ્તકો જ ચાલે છે. કેટલેક ડોકાણે કે. ભાતખંડેકૃત ક્રમિક પુસ્તકોનું શિક્ષણ પણ અપાય છે.

સંગીતશાસ્ત્ર ઉપર આજ સુધીમાં અનેક લોકોએ સંગીતનાં પુસ્તકો લખ્યાં છે. તેમાંનાં કેટલાંક તો ઘણાં સરસ છે. છેલ્લાં ત્રીસ ચાળીસ વરસમાં બહાર પડેલ સરસ પુસ્તકોની નામાવલિ આપું :

પુસ્તકનું નામ	કર્તા	સન
૧. રાગપોથી	પારસી ગૃહસ્થ	૧૮૬૨
૨. સંગીત આદિત્ય (હિન્દી)	પ્રો. આદિતરામ શાસ્ત્રી ભામનગર	૧૮૮૬

૩. ગાયનદર્પણ	નરહરરામ નરભેરામ મુનશી	૧૮૯૨
૪. સંગીતકળાધર	પં. ડાહ્યાલાલ શિવરામ	૧૯૦૧
	ભાવનગર	
૫. સંગીતનીતિવિનોદ	R. B. I.	૧૯૦૩
૬. નાદલહરિ	ગણપતરાવ ગો. અર્વે	૧૯૦૨ થી
૭. શ્રુતિસ્વરસિદ્ધાંત	,, ,,	૧૯૦૮ સુધીમાં
૮. ગાયનવાદનપાઠમાળા	,, ,,	૧૯૧૧
૯. સંગીતચિંતામણિ	મૂળજી જેઠારામ વ્યાસ	૧૯૦૮
		પહેલાં
૧૦. કોરોનેશન મ્યુઝિક	રૂસ્તમજી અરબ્જેરજી	૧૯૧૩
	ગાઈડ	છાપગર
૧૧. સંગીતદર્પણ	ગુજરાતી ભાષાંતર, ગાયનઉત્તેજક	
	મંડળી તરફથી રતનસી લીલાધર ઠાકર	
૧૨. સંગીતરત્નાકર	,,	૧૯૧૫
૧૩. નાદચિંતામણિ	વલ્લભરામ જયશંકર ઓઝા	૧૯૧૬
૧૪. સંગીતપ્રકાશ	મહારાણા પ્રભાતદેવજી	૧૯૨૦
	સંસ્થાન ધરમપુર	
૧૫. નૂતન સંગીત	અંબાલાલ માનકચંદ	૧૯૩૨
	આરાખડી	નાયક
૧૬. ઉત્તર હિંદુસ્તાની	શ્રી. વિલુકુમાર દેસાઈ	૧૯૩૧
સંગીતનો ઇતિહાસ		

આ પુસ્તકોમાં એક સિવાય બધાં ગુજરાતી છે. અને ઘણાંબરા લેખકો પણ ગુજરાતી જ છે. પં. ભાતખંડેના પુસ્તકના પણ ગુજરાતી અનુવાદ થયા છે. છેલ્લાં ત્રીસ

ચાળીસ વર્ષમાં જે દક્ષિણી સંગીતકારોએ ગુજરાતની સેવા કરી છે, તેમાં પ્રથમ કૈ. ભવાનરાવ પિંગળે (વઢવાણ) સન ૧૮૯૦; પછી, સતારકોવિદ કૈ. ધારપુરે; આદ, કૈ. ગણપતરાવ ગોપાળરાવ અર્વે, કૈ. પંડિત વિષ્ણુ દિગંબર પલુસ્કર, અને કૈ. વિષ્ણુ નારાયણ ભાતખંડેનાં નામે આવે છે. ગુજરાતમાં સંગીતપ્રચારમાં આમનો ફાળો મહદ બેખાશે.

વિહંગમ (મરાઠી માસિક) વર્ષ. ૫, અંક ૩, જાન્યુઆરી ૧૯૩૮ના અંકમાંથી.

સ્વાધ્યાય

પાર્શ્વદેવકૃત સંગીતસમયસાર

પ્રસ્તુત પુસ્તક ત્રાવણકોર દરબાર તરફથી બહાર પડતી ત્રિવેન્દ્રં સંસ્કૃત સિરીઝમાંનું છે અને તે ગયે વર્ષે બહાર પડેલ છે. ત્રાવણકોરના જાણીતા વિદ્વાન શાસ્ત્રી મહામહો-પાધ્યાય ટી. ગણુપતિશાસ્ત્રીએ આ પુસ્તકનું સંશોધન કર્યું છે. પ્રસ્તુત પુસ્તકના કર્તા “સંગીતાકર નામધેય શ્રી. પાર્શ્વદેવ” છે. એ પાર્શ્વદેવ વિષે કશી માહિતી હજી બહાર પડી નથી. પરંતુ ટી. ગણુપતિશાસ્ત્રી પોતે પ્રસ્તાવનામાં લખે છે કે ગ્રંથકર્તા શ્રી. પાર્શ્વદેવ જૈન પંથના હોવા જોઈએ કારણ કે તેઓનું નામ એક જૈન તીર્થંકરના નામને મળતું છે. અસ્તુ.

પ્રસ્તુત ગ્રંથનું મહત્ત્વ મારા અભિપ્રાય પ્રમાણે બહુ જ છે, કારણ કે તેમાં ગ્રંથકારના સમયના કેવળ દેશી સંગીતનું વર્ણન છે. તેમ જ તે ગ્રંથની ભાષા, તેમાં આવેલો વિષય અને તેની માહિતી જોતાં એ ગ્રંથકાર અર્થાત્ શ્રી. પાર્શ્વદેવ સંગીતરત્નાકરના સમયની આસપાસના હોવા જોઈએ, એમ

લાગે છે. અંથકર્તા પોતે જ દ્વિતીય અધિકરણમાં પહેલા જ શ્લોકમાં ભોજરાજ અને સોમેશ્વરનો ઉલ્લેખ કરે છે. ભોજરાજનો કાળ ઈ. સ. ૧૦૫૩ અને સોમેશ્વરનો ઈ. સ. ૧૧૮૩ છે. આ પ્રમાણે ઉપરથી અંથકર્તા અગર અંથનો કાળ ઈ. સ. ૧૧૮૩ની પછીનો છે. પ્રસ્તુત અંથનું નામ સંગીતસમયસાર છે. એ અંથનો ઉલ્લેખ ખીજા અંથકારો પણ કરે છે. તેમાં રાગવિભોધકાર શ્રી. સોમનાથ પોતાના રાગવિભોધતૃતીયવિવેકમાં પ્રબંધ વિષે લખતાં તથા ચ પાર્શ્વદેવઃ એમ કહીને લખે છે કે ચતુર્મિધાતુભિઃ षड્મિશ્વરૈર્યસ્માત્પ્રબધ્યતે તસ્માત્પ્રબંધઃ કથિતો ગીતલક્ષણકોવિદૈઃ ॥ આ પ્રમાણે સંગીત-સમયસારના પ્રબંધની વ્યાખ્યા રાગવિભોધકારે કરી છે. અને તે શક ૧૫૩૧ એટલે ઈ. સ. ૧૬૦૦ માં આવે છે. તેથી પ્રસ્તુત અંથ ઈ. સ. ૧૨૦૦ અને ૧૬૦૦ ની વચ્ચેનો હોવો જોઈએ. હવે એ અંથના અંતરંગ તરફ વળીએ.

ઈ. સ. ૧૨૦૦ પછીનો સંગીત ઉપરનો મોટામાં મોટો અંથ સંગીતરત્નાકર છે; અને ત્યાર પછી સંગીતદર્પણ, સંગીતપારિજાત, રાગવિભોધ વગેરે અંથો આવે છે. સંગીત-રત્નાકરનો સમય ઈ. સ. ૧૨૧૦ થી ૧૨૪૭નો નક્કી છે. સંગીતરત્નાકર અને સંગીતસમયસાર એ બન્ને અંથોના કર્તાઓએ એકખીજાનો ઉલ્લેખ કર્યો નથી. કદાચ બન્નેના અંથો એકખીજાના જોવામાં નહિ આવ્યા હોય. બન્ને અંથનો વિષય એક જ છે પરંતુ બાપા જુદી જુદી છે. સંગીતરત્નાકરમાં દરેક વિષયનું વર્ણન છે. સંગીતસમયસારમાં નથી. માગી અને દેશી બન્ને પદ્ધતિઓનું યથાયોગ્ય વર્ણન સંગીતરત્નાકરમાં છે, બ્યારે સંગીતસમયસારમાં કેવળ દેશી

સંગીત વિષે જ લખ્યું છે. અને દેશી સંગીતને લગતું જેટલું વર્ણન સંગીતરત્નાકરમાં છે તેટલું જ વર્ણન સંગીતસમયસારમાં છે. એટલું જ નહિ પણ જેટલા દેશી રાગોનાં નામો તેમ જ લક્ષણો સંગીતરત્નાકરમાં આપેલાં છે, તેટલા જ રાગનાં નામો અને લક્ષણો સંગીતસમયસારમાં છે. ઇક્ત વિષય મૂકવાની પદ્ધતિ અને ભાષા જુદી છે. સંગીતરત્નાકરનો ગ્રંથ પૂર્ણ સ્વરૂપમાં છે એમ કહી શકાય; પરંતુ સંગીતસમયસાર ત્રુટિત અને કોઈક ઠેકાણે અસંબદ્ધ લાગે છે. ઉદાહરણાર્થ, તૃતીય અધિકરણમાં દેશી રાગોના વિભાગો, જેમ કે રાગાંગ, ભાષાંગ, છાયાંગ, ઉપાંગ ઇત્યાદિ જણાવીને, પછી એકદમ સપ્ત સ્વરોનાં નામો તેમ જ તેમની શ્રુતિવ્યવસ્થા આપી છે. પછી એકદમ સર્વે વિભાગોમાં આવેલા રાગનાં નામો આપેલાં છે. હવે આપણે પ્રસ્તુત પુસ્તકમાં કુલ નવ અધિકરણો (પ્રકરણો) આપ્યાં છે તે જોઈશું.

૧. પ્રથમ અધિકરણમાં નાદોત્પત્તિ, નાદભેદ, ધ્વનિસ્વરૂપ, તેના ભેદો, મિશ્રધ્વનિ, શારીરલક્ષણ, ગીતલક્ષણ અને તેના ભેદો, આલપ્તિ, વર્ણ, અલંકાર ઇત્યાદિ વિષયો આપેલા છે. નાદોત્પત્તિ પછી સ્વર, શ્રુતિ, મૂર્છના વગેરેની વ્યાખ્યાઓ આપવી જોઈતી હતી, પરંતુ તે આ ગ્રંથમાં જોવામાં નથી આવતી. આલપ્તિ વગેરેનું વર્ણન શ્રુતિ સ્વર વ્યાખ્યાની પછી આવવું જોઈએ. સ્થાયી અને બીજા મળીને અલંકાર, તેર અને ગમકો સાત જ આપ્યા છે. સંગીતરત્નાકરમાં તો કેટલાય અલંકારો અને ગમકો આપ્યા છે. ગ્રંથકારે કદાચ વ્યવહારમાં જેટલા અલંકારો અને ગમકો તે સમયે વપરાતા હશે તેટલા જ આપ્યા હશે, એમ પણ કહી શકાય.

૨. દ્વિતીય અધિકરણમાં આલાપના ભેદો, સ્થાયીનાં નામો, કરણો અને તેમનાં સ્વરૂપો આખ્યાં છે. પ્રસ્તુત વર્ણન સંગીતરત્નાકરથી જરાયે જુદું પડતું નથી. સ્થાયીનાં નામો જોતાં ગ્રંથકારે મહારાષ્ટ્ર તેમ જ કર્ણાટક પ્રાન્તમાં ચાલતા સંગીત તરફ ખૂબ ધ્યાન આપેલું જણાય છે. કર્ણાટકી નામો ઘણી વાર જોવામાં આવે છે, તેથી ગ્રંથકાર પોતે કર્ણાટક તરફનો હોવાનો સંભવ લાગે છે. જેમ કે, જોડળે (કરુણા) ગીતાંચે ઠાય, જોઢી ચે ઠાય, સાદાંચે ઠાય, શારીરંચે ઠાય મુયેય, હંદુપાયી ધરીમેલ્લી, નિવકરડ, મજવળે, નીજવળે, ઉદ્દુંડુલ, પરિવઢી, બુઘાયે ઇત્યાદિ સ્થાયીનાં નામો ઉપરથી ગ્રંથકર્તાનું કર્ણાટકીપણું સમજી શકાય તેમ છે.

વાદી સ્વર એટલે જીવસ્વર. જે રાગમાં જે સ્વર મુખ્ય હોય કે જેના વગર રાગદર્શન થાય જ નહિ તે વાદી સ્વર. તેની વ્યાખ્યા આ ગ્રંથમાં સુંદર આપી છે. જેમ કે,

સપ્તસ્વરાણાં મધ્યેડપિ સ્વરે યસ્મિન્ સુરાગતા ।

સ જીવસ્વર इत्युक्તે અંશો વાદી ચ કથ્યતે ॥

સંવાદી, વિવાદી અને અનુવાદી સ્વરોની વ્યાખ્યા પણ એટલી જ સ્પષ્ટ આપી છે.

આલપ્તિ કરવાની પદ્ધતિ સંગીતરત્નાકર સાથે તફાવત મળતી છે. ફક્ત ભાષા જ જુદી છે. ગાયકને ગાયન શરૂ કરતા પહેલાં જે રાગ ગાવો હોય, તે રાગના આલાપો પ્રથમ ગાઈ, પછી જ સ્થાયી ગાય છે. એ પદ્ધતિ પૂર્વે પણ હતી. તેવું જ વર્ણન આ પુસ્તકમાં છે :

ततो गायनः पूर्वोक्तप्रकारेण रागस्याकारं स्थापनां च दध्यात् ।

રાગાલપ્તિઃ ક્ષેત્રશુદ્ધિર્યુતા તાલવિવર્જિતા ।

રાગસ્ય શુદ્ધતા ક્ષેત્રશુદ્ધિરિત્યભિધીયતે ॥ ૨૮ ॥

ગીતસ્યોત્પત્તિહેતુત્વાદ્રાગઃ ક્ષેત્રમિહોચ્યતે ।

તતો રુપ(ક) ? રાગેણ તત્ત્વલં નાતિવિસ્તરામ્ ॥ ૨૯ ॥

આના પછી સ્થાયીનાં લક્ષણો આપેલાં છે, અને તે બધાં લોકપ્રસિદ્ધ છે, એમ અંતકાર પોતે જ કહે છે.

આગળ ચાલતાં રાગોના અંશો આપ્યા છે. તેમાં આગળનો શ્લોક મહત્વનો છે :

“અંશો જનકરાગસ્ય કારણાંશ इतीरितः ।

શ્રીરાગજનિતે ગૌડે શ્રીરાગસ્યાંશકો યથા ।

અંશોન્યરાગસ્ય પુનઃ કાર્યાંશ इति कथ्यते ॥ ૧૦૭ ॥”

અહીં કારણાંશની વ્યાખ્યા આપતાં શ્રીરાગમાંથી ઉત્પન્ન થતા રાગ ગૌડનો દાખલો લીધો છે તે મહત્વનો છે. અહીં શ્રીરાગમાંથી જ ગૌડરાગની ઉત્પત્તિ થઈ છે એમ સ્પષ્ટ અર્થ થાય છે. સંગીતરત્નાકરમાં ગૌડરાગ ટક્કરામરાગમાંથી ઉત્પન્ન થાય છે એમ લખ્યું છે; અને તે ટક્કરાગની નીચે જ વર્ણવ્યો છે. જેમ કે,

“ગૌડસ્તદંગ વિ(ની ?)ન્યાસગ્રહાંશઃ પંચમોઽસ્તિતઃ । ”

એટલે પંચમસ્વર વગરનો ગૌડરાગ ટક્કરાગમાંથી આવેલ છે. સંગીતરત્નાકરમાં શ્રીરાગની વ્યાખ્યા જુદી આપેલી છે. તે રાગ કયા ગ્રામરાગમાંથી ઉત્પન્ન થયો છે તે કહ્યું નથી. સંગીતસમયસાર તે સ્પષ્ટ બતાવે છે કે,

‘શ્રીરાગઠક્રાગાંગ, મ-તારો મંદ્ર-ગસ્તથા

રિ-પંચમ-વિહીનોઽયં સમશેષસ્વરાશ્રયઃ ।

ષડ્જન્યાસ ગ્રહાંશસ્વ રસે વીરે પ્રયુજ્યતે ॥ ’

શ્રીરાગ એ ટક્કરાગનું એક અંગ છે. એમાં તાર મથી

તે મંદ્ર ગ સુધી એની વ્યાપ્તિ છે. ઋષભ, પંચમ વગેરે છે. બાકીના સ્વરો સા, ગ, મ, ધ, નિ, સમ સ્વરો છે. પડ્મસ્વર અંશ, ન્યાસ અને ગ્રહ છે. આ રાગની યોજના વીરરસમાં થાય છે.

હવે સંગીતરત્નાકરની વ્યાખ્યા જુઓ. સંગીતરત્નાકરમાં ‘અધુના પ્રસિદ્ધદેશીરાગલક્ષણુ’ નીચે શ્રીરાગ પ્રથમ આપ્યો છે. લક્ષણુ નીચે પ્રમાણે છે :

ષડ્જ ષાડ્જી સમુદ્રૂતં શ્રીરાગં સ્વલ્પપંચમં ।

સન્યાસાંશગ્રહં મંદ્રગાંધારં તારમધ્યમમ્ ।

સમશેષસ્વરં વીરે શાસ્તિ શ્રીકરણાગ્રણીઃ ॥

પડ્મ ગ્રામમાં પાડ્મ જાતિથી આ રાગ ઉત્પન્ન થાય છે. આમાં અલ્પ પંચમ છે. પડ્મ સ્વર અંશ, ગ્રહ, ન્યાસ છે. મંદ્ર ગાંધારથી તાર મધ્યમ સુધી વ્યાપ્તિ છે. બાકીના સ્વરો સમ છે. વીરરસમાં યોજાય છે. બંને ગ્રંથોનાં લક્ષણો એક બાબત સિવાયની બાકીની બાબતોમાં સર્વાંશે મળે છે. સંગીતસમયસાર ઋષભ અને પંચમ બંને સ્વરો વર્ગે છે. રત્નાકરમાં કેવળ પંચમ જ અલ્પ કહેયો છે. બાકીનાં લક્ષણો તો તે જ છે. ગ્રહ, અંશ, ન્યાસ, વ્યાપ્તિ, રસ બધું એક. એ ઉપરથી જરૂર એમ લાગે છે કે સંગીતરત્નાકરના સમયમાં એક તો શ્રીરાગનું સંપૂર્ણ સ્વરૂપ જ વધારે પ્રચારમાં હશે. અને એમ જ જો આપણે માની લઈએ તો સંગીતસમયસાર ગ્રંથની કેટલાક રાગોની વર્ગીકરણપદ્ધતિ રત્નાકર કરતાં કંઈક જુદી હોવી જોઈએ એમ અનુમાન થાય છે. પણ પ્રત્યક્ષ જોતાં રત્નાકરમાં જ આવેલા રાગો રાગાંગ, ભાષાંગ, ક્રિયાંગ વગેરે વિભાગના રાગો આપણને મળે છે.

આ અનુમાનને જરા વધારે સ્પષ્ટ કરવાની જરૂર છે. એટલે દરેક મુખ્ય રાગમાં વાદી, સંવાદી, અનુવાદી અને વિવાદી એવા સ્વરો જે હોય છે, તેમાંથી વિવાદી સ્વરોને આપણે જુદી જુદી રીતે રાગોમાં સ્થાન આપીએ, અને તે એવી રીતે કે, જેથી કરીને રાગના મૂળ સ્વરૂપમાં જરાયે બગાડ ન થાય, બિલકી એની શોભા જ વધે. વિવાદી સ્વરો એ પ્રકારના હોય છે. એક પ્રકાર એવો કે જેને રાગમાં સ્થાન આપવાથી રાગ જ બગડી જાય. એને તો આપણે છોડી દઈએ. બીજો પ્રકાર એવો કે કિંચિત્ પ્રમાણમાં વિવાદી સ્વરોને લેવા, જેથી રાગનો વિસ્તાર વધવામાં ખૂબ મદદ થાય. હવે એવી રીતે આપણે જોઈ શકીશું તો સંગીતસમયસારનું શ્રીરાગનું ઓઢવ સ્વરૂપ અને સંગીતરત્નાકરનું સ્વરૂપપંચમવાણું સંપૂર્ણ સ્વરૂપ, આ બન્નેનો ઉકેલ થશે. સંગીતરત્નાકરમાં જે ગ્રામરાગો અને જાતિઓ આપેલી છે તેના વર્ણનમાં પણ ઘણે ઠેકાણે આપણને તે તે રાગોના સંપૂર્ણ સ્વરૂપો ઉપરાંત પાડવ અને ઓઢવ સ્વરૂપના ઉલ્લેખો મળશે. અને એ વાત ઉપલા વર્ણનને ટેકો જ આપે છે. અત્યારે પણ આપણે કોઈ પણ શ્રેષ્ઠ રાગમાં તેના વિવાદી સ્વરોને રાખીને કે કાઢી મૂકીને સંપૂર્ણ રીતે ગાઈ શકીએ છીએ, અને એ જ વાત પ્રાચીન રાગોના પાડવ, ઓઢવ અને સંપૂર્ણ સ્વરૂપોનું સમર્થન કરે છે. લગભગ એક જ સમયના ગ્રંથોમાં, એક રાગનું ઓઢવ સ્વરૂપ એક ગ્રંથમાં અને તે જ રાગનું સંપૂર્ણ અગર પાડવ સ્વરૂપ બીજા ગ્રંથમાં, એમ જ્યારે જોવામાં આવે છે ત્યારે બીજો તર્ક સંભવતો જ નથી. અને એ જ હિસાબે ભૈરવ, હિંડોલ, માલકંસ ઇત્યાદી પ્રાચીન રાગોના વર્ણન ઉપરથી તે તે રાગોનો

ઉકેલ કરવો પડશે. હવે આપણે તૃતીય અધિકરણ ઉપર આવીએ.

૩. આ અધિકરણમાં કેવળ તે વખતના પ્રચલિત દેશી રાગોનાં જ વર્ણનો છે. રાગોના રાગાંગ, ભાષાંગ, ઉપાંગ ક્રિયાંગ ઇત્યાદિ વિભાગો પાડેલા છે. અને તે પ્રાચીન પ્રણાલીને અનુસરીને છે. મધ્યમાદિ, તોડી, વસંત ભૈરવી, શ્રી, શુદ્ધ-બંગાલ, માલવશ્રી, વરાહી; ગૌડ, ધનાશ્રી, ગુંડકૃતિ, ગુર્જરી, દેશી એવા તેર રાગાંગ-રાગો તેમનાં લક્ષણ સહિત આપ્યા છે. વેલાવલી, અન્ધાલી, સાયરી (અસાવરી ?), ફલ (?) મંજરી, લલિતા કૈશિકી, નાટા, શુદ્ધવરાટી. શ્રીકંઠી, એ નવ ભાષાંગ-રાગો આપ્યા છે. પછી વરાહી આદિ ૨૧ ઉપાંગ-રાગો આપ્યા છે. આ બધા મળીને ૩૩ રાગોનાં પ્રત્યક્ષ લક્ષણો આપેલાં છે. તેમાંથી કેટલાંક લક્ષણો સંગીતરત્નાકર સાથે મળતાં નથી. બાકી બધાનાં મળે છે. તેમાંથી કંઈક ક્રમવાર અહીં આપવા ધારું છું.

રાગાંગાનિ

૧. મધ્યમાદિ :

મધ્યમગ્રામસંભૂતા મધ્યમાંશગ્રહાન્વિતા ॥ ૭૧ ॥

મધ્યમાદિરિતિહ્યાતા શ્રંગારે વિનિયુજ્યતે ।

एतामेव प्रयुज्यादौ वैणिका वांशिकास्तथा ॥ ૭૨ ॥

આ શ્લોકમાં જ આવેલું લક્ષણ સંગીતરત્નાકરમાં એ જ પ્રમાણે મળે છે. અને તે “મધ્યમગ્રામ”ના લક્ષણની નીચે જ આપેલું છે. જેમ કે :-

(મધ્યમગ્રામ).....તદુદ્ભવા, મધ્યમાદિર્મગ્રહાંશા

इति मध्यमादिः ॥ સં. રત્નાકર, રાગાધ્યાય ॥ ૬૧ ॥

२. तोड़ी :

अंगं षाडवरागस्य सम्पूर्णश्च समस्वरम् ॥

षड्जतारा गमंद्रा च न्यासांशग्रहमध्यमा ।

तोड़ी नाम प्रसिद्धोऽयं रागो हर्षे नियुज्यते ॥ १४ ॥

(शुद्धषाडव)...तोड़िका स्यात्तदुद्भव ॥ ७५ ॥

रत्नाकरलोके

मध्यमांशग्रहन्यासा सतारा कम्पपंचमा ।

समेतरस्वरा मंद्रगान्धारा हर्षकारिणी ॥ ७६ ॥

३. वसंत :

मार्गहिन्दोलरागाङ्गं हिन्दोलो वेडि (देशि ?) संज्ञितः

(मार्गहिन्दोल) अंशन्यासे ग्रहे षड्जस्तस्य तारे तु मध्यमः ॥ १५ ॥

षड्जस्वरो भवेन्मंद्रे तोड़ितो (ताड़ितो ?) रिधवर्जितः

सपयोः कम्पितश्चैव शृंगारे विनियुज्यते ॥ १६ ॥

अयमेव वसंताख्यः प्रोक्तो रागविचक्षणैः ॥

(हिंडोलभांथी).....वसन्तस्तत्समुद्भवः ॥

पूर्णस्तल्लक्षणो देशी हिन्दोलोऽप्येष कथ्यते ॥ १६ ॥

सं. रत्नाकर

वसंत रागने ४ देशी हिन्दोल उड़ेवाभां आवे छे.

४. भैरव :

भिन्नषड्जसमुद्भूतो मन्यासो धांशभूषितः ।

समस्वरो रिपत्यक्तः प्रार्थने भैरवः स्मृतः ॥

सं. समयसार.

(भिन्नषड्ज)..... भैरवस्तत्समुद्भवः ।

- धांशो मान्तो रिपत्यक्तः प्रार्थनायां समस्वरः ॥

सं. रत्नाकर. अ. २-१८

આમાં બન્નેનાં લક્ષણો એક જ છે.

૫. શ્રીરાગ :

શ્રીરાગશ્ચક્રરાગાંગં મતારો મંદ્રગસ્તથા
રિપંચમવિહીનોઽયં સમશેષસ્વરાશ્રયઃ ।
ષડ્જન્યાસપ્રહાંશશ્ચ રસે વીરે પ્રયુજ્યતે ॥

સં. સમયસાર

ષડ્જ ષાડ્જી સમુદ્ભૂતં શ્રીરાગં સ્વત્પપંચમમ્
સન્યાસાંશપ્રહં મંદ્રગાંધારં તારમધ્યમમ્
સમશેષસ્વરં વીરે શાસ્તિ શ્રીકરણાગ્રણીઃ ॥

૨-૧૬૧ સં. રત્નાકરે

“શ્રીરાગ”ની વ્યાખ્યાઓમાં ૬૨૩ છે તે ઉપલા શ્લોકો ઉપરથી જોઈ શકાશે. સંગીતસમયસારમાં “શ્રીરાગ”ને “૮૬” રાગનું અંગ માનેલું છે એ આપણે ઉપલા શ્લોક ઉપરથી જોઈ શકીએ છીએ. શ્રીરાગમાં ઋષભ અને પંચમ વર્ત્ય છે. એવું સ્વરૂપ બીજા કોઈ પણ ગ્રંથમાં જોવામાં નથી આવતું.

૬ શુદ્ધ બંગાલ :

શુદ્ધષાઢવરાગાંગં શુદ્ધબંગાલસંજ્ઞકઃ ।
ન્યાસાંશો મધ્યમેનાસ્ય પ્રહર્ષે વિનિયોજનમ્ ॥

સં. સમયસાર

ષાઢવાદેવ બંગાલો પ્રહાંશન્યાસમધ્યમઃ ॥
પ્રહર્ષે વિનિયોક્તવ્યઃ પ્રોક્ત સોઢલસૂનુના ॥

સં.રત્નાકર. ૨-૭૭.

આમાં બન્નેનાં લક્ષણો એક જ છે.

૭. માલવશ્રી :

માલવાદે (:) ભવેદંગં કૈશિકસ્ય સમસ્વરા ।
સમ્પૂર્ણા તારમંદ્રસ્થષડ્જસ્વરવિરાજિતા ॥
ષડ્જાંશન્યાસસંપન્ના માલવશ્રીરિયં મતા ।
મૂર્છના શુદ્ધમધ્યા ચેત્ સૈવ હર્ષપુરી મતા ।
શૃંગારે વિનિયોગઃ સ્યાદનયોસ્તુ દ્વયોરપિ ।

સં.સમયસાર

સંગીતરતનાકરમાં પણ “ માલવકૈશિક ” ગ્રામરાગમાંથી
જ માલવશ્રી ઉત્પન્ન થઈ છે એમ લખ્યું છે. તેનું લક્ષણ
નીચે પ્રમાણે છે :

.....માલવશ્રીસ્તદુદ્ધવા

સમસ્વરા તારમંદ્રષડ્જાંશન્યાસષડ્જમા- ॥

સં.રત્નાકર ૨-૭૨

૮. વરાટી :

વિભાષા રાગરાજસ્ય પંચમસ્ય વરાટિકા
ધાંશા ષડ્જગ્રહન્યાસા ધતારા મંદ્રમધ્યમા
સમશ્લેષસ્વરા પૂર્ણા શૃંગારે યાષ્ટિકોદિતા ॥

સં.સમયસાર

સંગીતસમયસારના કર્તા “ યાષ્ટિક ”ની વરાટી રાગની
વ્યાખ્યા આપે છે. હવે સંગીતરતનાકરની વ્યાખ્યા પ્રમાણે
વરાટી રાગ “ ભિન્નપંચમ ” ગ્રામરાગમાંથી ઉત્પન્ન થયો છે.

.....વરાટી સ્યાત્તદુદ્ધવા

ધાંશા ષડ્જગ્રહન્યાસા સમંદ્ર તારધૈવતા ।

સમેતરસ્વરા ગેયા શૃંગારે શાંર્ગિસંમતા ॥

સં.રત્નાકર, ૨-૮૬

અન્નેનાં લક્ષણો સરખાં જ મળતાં આવે છે. કેવળ મંદ્ર વ્યાપ્તિમાં ફરક છે.

૯. ગૌડ :

ગૌડઃ સ્યાદ્ધ્રુવરાગાંગે નિન્યાસાંશગ્રહાન્વિતઃ ।

વર્જિતઃ પંચમે નૈવ રસે વીરે નિયુજ્યતે ।

રાગે રંગનિષાદિન્યા વદન્તિ ન તુ મે મતમ્ ।

સં.સમયસાર

રત્નાકરમાં ટક્કરાગની નીચે ગૌડ રાગનું લક્ષણ આપેલું છે :

ગૌડસ્તદંગવિન્યાસગ્રહાંશપંચમોજ્જિતઃ ।

સં.રત્નાકર, ૨-૯૨

“ગૌડ” રાગના લક્ષણમાં અન્ને ગ્રંથકારો પોતાની વ્યાખ્યામાં પંચમ વર્જ કરે છે. પરંતુ રત્નાકરની વ્યાખ્યામાં વિન્યાસ શબ્દ છે. ત્યાં ની-ન્યાસ એવો શબ્દ હોવો જોઈએ એમ લાગે છે. જો સંગીતસમયસારનું લક્ષણ તપાસીએ તો કેવળ ગ્રહ, અંશ, ન્યાસ, સ્વરો બદલવાથી રાગનું સ્વરૂપ બુદ્ધ થાય છે એ તો પ્રસિદ્ધ જ છે.

૧૦. ધન્નાસી :

અગં ધન્નાસિકા પ્રોક્તા શુદ્ધકૈશિકમધ્યમે ।

ષડ્જાંશગ્રહમન્યાસા ષાડવા ઋષભોજ્જિતા ।

ગાન્ધારપંચમસ્વલ્પા રસે વીરે નિયુજ્યતે ॥

સં.સમયસાર

સંગીતરત્નાકરમાં શુદ્ધકૈશિક મધ્યમ ગ્રામરાગની નીચે ધન્નાસીની વ્યાખ્યા આપી છે :

તજ્જા ધન્નાસિકા ષડ્જપ્રહાંશન્યાસમધ્યમા ।

રિવર્જિતા ગપાલ્યા ચ વીરે ધીરૈઃ પ્રયુજ્યતે ॥

સં.રત્નાકર, ૨-૧૦૦

અન્ને લક્ષણે એક જ છે.

૧૧. ગુણ્ડકૃતિ :

દોશ દિન્દોલરાગાગં ષડ્જાંશન્યાસસંયુતા ।

રિધત્યક્તા ગતારા ચ શૈષેરાન્દોલિતા સ્વરૈઃ ॥

સં.સમયસાર

પમંદ્રા હાસ્યશ્રંગારે ગેયા ગુણ્ડકૃતિર્ભવેત્ ॥

સંગીતરત્નાકરમાં ગૌડકૃતિ એવું નામ છે.

ષડ્જાંશપ્રહણન્યાસાં મતારાં મપભૂયસીમ્ ।

રિધત્યક્તાં પમંદ્રા ચ તજ્જા ગૌડકૃતિં જગુઃ ॥

સં.રત્નાકર, ૨-૧૩૦

અન્નેનાં લક્ષણે મળતાં જ છે. પરંતુ સમયસારમાં

“ગતારા” એવું લખેલું છે. એટલે તાર સપ્તકના ગંધાર

સ્વર સુધી એની વ્યાપ્તિ છે. પરંતુ રત્નાકરમાં “મતારા”

છે. એટલે “તાર-મ” સુધી વ્યાપ્તિ છે એટલે જ ફરક છે.

૧૨. ગુર્જરી :

રિપ્રહાંશા ચ મન્યાસા જાતા પંચમષાડવાત્

મમંદ્રા ચ નિતારા ચ રિધાભ્યામપિ ભૂયસી ।

ગુર્જરી તાહિતા પૂર્ણા શૃંગારે વિનિયુજ્યતે ॥

સં.સમયસાર

સંગીતરત્નાકરમાં પંચમ ષાડવ રાગની નીચે ગુર્જરીની

વ્યાખ્યા આપી છે :

તજ્જા ગુર્જરિકા માન્તા રિપ્રહાંશા મમધ્યમાક્
રિતારા-રિધમ્ભૂયિષ્ઠા શૃંગારે તાલિતા મતા ।

સં.રત્નાકર, ૨-૮૯

આમાં અન્નેનાં લક્ષણોમાં થોડો ફરક પડે છે. કદાચ
છાપવામાં ભૂલ હશે એમ લાગે છે, અથવા તો મૂળ પ્રતમાં
કંઈક ગોટાળો હોવો જોઈએ. કેમ કે નિશાની કરેલા શબ્દો
સિવાયનાં બાકીનાં લક્ષણો એક જ જેવામાં આવે છે.
જેમ કે, “રિપ્રહાંશા,” “મન્યાસા” “રિધામ્યામપિ ભૂયસિ” તેમ જ
“તાલિતા” “શૃંગારે” વગેરે લક્ષણો એક જ છે. “રિતારારિધ-
મ્ભૂયિષ્ઠા” એમ રત્નાકરનો પાઠ છે તેના બદલામાં “નિતારારિધ
મ્ભૂયિષ્ઠા” હોવો જોઈએ એમ લાગે છે, કેમ કે તાર રી સ્વરની
વ્યાપ્તિ હોય તો એકંદર રાગની વ્યાપ્તિ બે સપ્તક કરતાં
ઓછી થાય. ત્યાં તો “ની” સ્વર જ હોવો જોઈએ.
તેમ જ “મમધ્યમાક્” ને બદલે “મ મંદ્રમાક્” હોવો જોઈએ,
કેમ કે મંદ્ર સપ્તકમાં કયા સ્વર સુધી તેમ જ તાર સપ્તકમાં
કયા સ્વર સુધી આ રાગની વ્યાપ્તિ થાય છે તેનું સ્પષ્ટીકરણ
ઉપલા બે શ્લોકોમાં છે.

ભાષાંગ રાગ.

૧. વેલાડલી (વેલાવલી):

કુકુમપ્રભવા ભાષા યા પ્રોક્તા ભોગવર્ધિની ।

વેલાડલી તદંગસ્યાત્ પરિપૂર્ણસમસ્વરા ॥ ૩૪ ॥

ધૈવતાંશપ્રહન્યાસા ધતારા મંદ્રમધ્યમા ।

પદ્મજેન કંપિતા સેયં વિપ્રલંભે નિયુજ્યતે ॥ ૩૫ ॥

સં.સમયસાર

સંગીતરત્નાકરમાં પણ કકુમ રાગમાંથી નીકળેલી બોગ-
વર્ધિની ભાષામાંથી વેલાવલી ઉત્પન્ન થઈ છે એમ જણાવ્યું છે :

તજ્જા વેલાવલી તારધા ગમંદ્રા સમસ્વરા ।

ધાનતાંશા કંપષડ્જા વિપ્રલંભે હરિપ્રિયા ॥ ૨-૧૧૫

આમાં લક્ષણો તો એક જ છે. કેવળ મંદ્ર વ્યાપ્તિ
સંબંધમાં મતભેદ છે.

૨. સાયરી (આસાવરી) :

કકુમોત્યા રંગ દ્વિગં ધાન્તા મધ્યગ્રહાંશકા (?) (માંશા ચ મંગલ)

ગતારા સ્વલ્પષડ્જા ચ પંચમેન વિવર્જિતા

મંદ્રા સાયરી જ્ઞેયા કર્તવ્યા કરુણે રસે ॥ ૩૯ ॥

સં.સમયસાર

રત્નાકરે—રંગંતિ ભાષામાંથી :

તદ્ભવાઽસાવરી ધાન્તા ગતારા મંદ્રમધ્યમા

મગ્રહાંશા સ્વલ્પષડ્જા કરુણે પંચમોજ્જિતા ॥

અન્નેનાં લક્ષણો એક જ છે : “મધ્યગ્રહાંશક”માંથી મધ્યને।

અર્થ “મધ્યમસ્વર” કરીને “મધ્ય” શબ્દ થોળ્યો છે.

૧૩. દેશાલ્ય :

ગાન્ધારપંચમા જાતા ઋષભેણ વિવર્જિતા ।

ગ્રહાંશન્યાસસમ્બન્ધગાંધારા ચ સમસ્વરા ।

નિષાદમંદ્રા ગાંધારસ્ફુરિતેન વિરાજિતા ।

ષાઢવા યદિ રાગાંગં વંશે પૂર્ણે ચ દૃશ્યતે ।

દેશાલ્ય.....

સંગીતસમયસાર

સંગીતરત્નાકરમાં “ગાંધાર પંચમ” આમરાગ નીચે
દેશાલ્યનું સ્વરૂપ આપ્યું છે :

તજ્જા સ્ફુરતિ ગાંધારા દેશાલ્યા વર્જિતર્ષમા ।

પ્રહાંશન્યાસગાંધારા નિમંદ્રા ચ સમસ્વરા ॥

સંગીતરત્નાકર

સંગીતસમયસારનો ઉપલો શ્લોક ત્રુટિત લાગે છે. તે પછી તેમાં આવેલું લક્ષણ સંગીત રત્નાકરના લક્ષણ સાથે મળે છે. “ ષાઢવા યદિ રાગાંગં વંશે પૂર્ણે ચ દૃશ્યતે ” એ લીટીનો અર્થ અરાબર લાગતો નથી.

૧૪. દેશી :

સ્યાદરંગરેવગુપ્તસ્ય ગમંદ્રા પંચમોજ્જિતા ।

ઋષભાંકપ્રહન્યાસા તથા સમનિભૂયસી ।

દેશી નામ પ્રયોક્તવ્યા રાગોડયં કરુણે રમે ॥

સંગીતસમયસાર

સંગીતરત્નાકરમાં આવું જ લક્ષણ છે, અને તેને રેવગુપ્ત રાગની નીચે જ આપેલું છે.

તજ્જા દેશી રિપ્રાહાંશન્યાસા પંચમવર્જિતા ।

ગાંધારમંદ્રા કરુણે ગેયા મનિસભૂયસી ॥

દેશી નામ પ્રયોક્તવ્યા રાગોયં કરુણે રમે ।

સંગીતરત્નાકર, ૨-૧૦૩

દેશી રાગનાં અન્નેનાં લક્ષણો જોતાં સરખાં જ લાગે છે.

આ પ્રમાણે પાર્શ્વદેવે આપેલા રાગાંગરાગ આપણે જોઈ ગયા. હવે થોડાક “ ભાષાંગ રાગ ” અને ઉપાંગરાગ જોઈશું.

ઉપાંગ રાગ

૧. મૈરવી :

મિન્નિષ્ઢજસમુદ્ભૂતા ધાંશન્યાસપ્રહાન્વિતા ।

સમશેષસ્વરા પૂર્ણા ગાન્વિતા તારમંદ્રયોઃ

દેવાદિપ્રાર્થનાયાં તુ ભૈરવી વિનિયુજ્યતે ।

સં. સમયસાર

ધાંશન્યાસગ્રહા તારમંદ્રગાંધારશોભિતા ।

ભૈરવી ભૈરવોપાંગં સમશેષસ્વરા ભવેત્ ॥

સં. રત્નાકર, અ. ૨-૧૪૪

આ જાને લક્ષણો સરખાં જ છે. પહેલાંમાં ‘મિશ્રષડ્જ-સમુદ્ભૂતા’ કહ્યું છે અને સંગીતરત્નાકરમાં “ભૈરવી ભૈરવોપાંગં” કહ્યું છે તેનો અર્થ એક જ થાય છે. કેમ કે ભૈરવ રાગ પણ મિશ્રષડ્જમાંથી જ ઉત્પન્ન થયો છે એ આપણે ઉપર જોઈ ગયા છીએ. છ રાગ અને છત્રીસ રાગિણીઓના પ્રપંચ કરનારા ગ્રંથો પણ ભૈરવી રાગિણી ભૈરવરાગની સ્ત્રી માને છે. અને મહાદેવની પૂજા કરીને પ્રાર્થના કરે છે એમ કહ્યું છે; જેમ :—

સ્ફટિકરચિતપીઠે રમ્યકૈલાસશૃંગે
વિકચક્મલપત્રૈર્ચયન્તી મહેશમ્ ।
કરધૃતઘનવાદ્યા પીતવર્ણાયતાક્ષી
સુકવિભિરિયમુક્તા ભૈરવી ભૈરવસ્ત્રી ॥

મલ્હાર : અને મલ્હારી—

લક્ષણં વિનિયોગશ્ચ ભવેન્મલ્હારિકાસમમ્ ।
મલ્હારસ્ય મનિત્યાગઃ પંચમં સ્ફુરણં ભવેત્ ।

સં. સમયસાર

આમાં મલ્હાર રાગનું લક્ષણ તપાસતાં મલ્હારી જેવા જ એન્ન સ્વરો છે, પરંતુ મલ્હારમાં ગ અને ની સ્વરોનો ત્યાગ છે એમ કહ્યું છે. હવે મલ્હારીનું લક્ષણ તપાસીએ.

મલ્હારી—

અંધાલિકાંગમલ્હારી મધ્યમાંશપ્રહાન્વિતા ।

રિમંદ્રા ચ ગણન્યા ચ શૃંગારે તાડિતસ્વરા ॥

આમાં મલ્હારી આંધાલિકાનું અંગ છે એમ કહ્યું છે.

હવે સંગીતરત્નાકરના બંને રાગનાં લક્ષણો તપાસીએ :—

મલ્હારી—

મલ્હારી તદુપાંગં સ્યાત્ ગહીના મંદ્રમધ્યમા

પંચમાંશપ્રહન્યાસા શૃંગારે તાડિતા મતા ॥

સં.રત્નાકર, અ. ૨-૧૫૬

આંધાલી ભાષારાગની નીચે જ મલ્હારી આપી છે :—

જેમ મલ્હારીનાં લક્ષણમાં બંને ત્રંચકારો મતભેદ ધરાવે છે—

એકમાં મધ્યમાંશ છે બીજામાં પંચમાંશ છે — તેમ જ એકમાં

રિમંદ્રા એટલે ઋષભ સ્વર સુધી મંદ્રવ્યાપ્તિ છે, બીજામાં મંદ્રમધ્યમ

સ્વર સુધી છે.

હવે મલ્હાર—

આંધાલ્યુપાંગં મલ્હારઃ ષડ્જપંચમવર્જિતઃ ।

ધન્યાસાંશપ્રહો મંદ્રગાંધારતારસત્તમઃ ॥

સં.રત્નાકર, અ. ૨-૧૫૭

મલ્હાર રાગ આંધાલી રાગનો ઉપાંગરાગ છે, આમાં

ષડ્જ અને પંચમ સ્વરો વર્જ છે, ધૈવત અંશ, પ્રહ, અને ન્યાસ

છે. મંદ્રસત્તકમાં “ગાંધાર” સ્વર સુધી અને તાર સત્તકમાં

“સત્તમ” એટલે “નિષાદ” સ્વર સુધી તેની વ્યાપ્તિ છે.

મલ્હાર રાગ વિષે બંને ત્રંચમાં સંપૂર્ણ મતભેદ

જોવામાં આવે છે. એકમાં “ગની” સ્વરો વર્જ તો

ખીજમાં “સા-પ” વર્જ છે. બંને માત્ર આંધાલીનું ઉપાંગ માને છે. એટલે થાટ એક હશે.

રાગ ઉપર આટલું વિવેચન બસ છે. રાગનાં લક્ષણો બે પ્રકારનાં આપ્યાં છે: સામાન્ય અને વિશેષ. તેમાં દરેકમાં ચાર પ્રકારનાં લક્ષણો છે. અંશ સ્વરની વ્યાખ્યા દશ લક્ષણથી યુક્ત આપી છે, જે નાટ્યશાસ્ત્રમાંથી જ લીધી છે.

૪. અધિકરણ. આરંભમાં પ્રબંધની વ્યાખ્યા આપી છે. જે વ્યાખ્યા સોમનાથે પોતાના રાગવિભોધમાં ઉદ્ઘૃત કરી છે, તે મેં ઉપર બતાવી છે. ચાર ધાતુઓ અને છ અંગોથી જેનું નિયમન થયું છે તે પ્રબંધ. આસ્થાઈ, અંતરા, આભોગ અને સંચારી એ જેવી રીતે હાલના ધ્રુપદ વગેરે પ્રબંધના ધાતુઓ કહેવામાં આવે છે, તેવી જ પહેલાંનાં પ્રબંધ-ગીતમાં એ વ્યવસ્થા હતી. અને તે જ અંશકારે આ અધિકરણમાં બતાવી છે. પછી, પાદ, અંધ, સ્વરપદ, ચિત્ર, તેન, મિશ્ર ઇત્યાદિ કરણોની વ્યાખ્યા, એકાદશધ્રુવો પછી તેમનો ગાયનમાં કેવી રીતે ઉપયોગ કરવો તેનો ક્રમ બતાવીને એ અધિકરણ સમાપ્ત કર્યું છે. પ્રત્યક્ષ ગાયન કેવી રીતે કરવું તે બાબતમાં સૂચનાઓ પણ આપેલી જેવામાં આવે છે. તે મહત્ત્વની લાગે છે.

૫. પંચમ અધિકરણમાં અનવદ્ધાદિ ચાર વાદ્યોના ભેદો બતાવી તેને લગતા પારિભાષિક શબ્દો પણ સમજાવ્યા છે. આ ભાગ નાટ્યશાસ્ત્રમાંથી જ ધણું કરીને લીધેલો જણાય છે. પાઠવાદના બાર પ્રકારો બતાવી તેમના અક્ષરો કેવી રીતે વગાડવા તે બતાવવા પ્રયત્ન કર્યો છે.

૬. છટ્ટા અધિકરણમાં નૃત્ય અને અભિનય વિષે કહ્યું છે. અંગવિક્ષેપના જુદા જુદા પ્રકારો ઘણા આપ્યા છે. એ બધા પ્રકારો નાટ્યશાસ્ત્રમાં જે વર્ણન છે તેથી કાંઈ જુદા લાગતા નથી.

૭. સાતમા અધિકરણમાં તાલનો ઉદ્દેશ, તેનું લક્ષણ, તેનાં નામો આપ્યાં છે. એ બધું વર્ણન રત્નાકરને મળતું છે. છેવટે એક સુંદર શ્લોક આપ્યો છે, તે નીચે પ્રમાણે છે :

તાલમૂલોનિ ગેયાનિ તાલે સર્વે પ્રતિષ્ઠિતમ્ ।

તાલહીનાનિ ગેયાનિ મંત્રહીના યથાહુતિઃ ॥

આવી રીતે આ શ્લોકમાં સંગીતમાં તાલનું કેટલું મહત્ત્વ છે એ બતાવ્યું છે.

૮. આઠમા અધિકરણનું નામ ગીતાધિકરણ રાખ્યું છે. ગીત કેવી રીતે ગાવું, ગીતના દોષો તથા ગુણો કેવા હોય છે, ક્રિયાવાન પાંડિત કોને કહે છે, સભામાં કેવી રીતે ગાવું, કેવી રીતે બેસવું, વાગ્યચેકાર, ઉત્તમ નર્તક તથા વાદક કોને કહેવા એ વિષે ખૂબ સૂક્ષ્મ માહિતી આપેલી છે. ઉત્તમ, મધ્ય, કનિષ્ઠ ગાયક કોને કહેવા, નાયક કોને કહેવા એ પણ માહિતી આપી છે. એવી રીતે આ મહત્ત્વપૂર્ણ અધિકરણ છે.

૯. નવમા અધિકરણમાં પ્રસ્તાર, નષ્ટ, ઉદિષ્ટ વગેરે આપી અધિકરણ સમાપ્ત કર્યું છે.

આવી રીતે આ ગ્રંથનું અવલોકન બનતા સુધી ટૂંકમાં કર્યું છે. આ ગ્રંથના સમયમાં દેશી સંગીત કેવા પ્રકારનું હતું તેનો ખ્યાલ આવવા માટે આટલું વિવેચન બસ છે. ગ્રંથકાર પોતે માર્ગસંગીતના ઝઘડામાં પડ્યો નથી. કેવળ દેશી સંગીતને લગતું જ એમણે આપ્યું છે. આ ગ્રંથનો

પ્રચાર કર્યાટક અને તેની આસપાસના પ્રાન્તમાં વિશેષ કરીને થયો હોવો જોઈએ. કેમ કે ગ્રંથમાં વર્ણન કરેલું સંગીત એ દક્ષિણ પદ્ધતિનું છે, અને તેથી દક્ષિણ પદ્ધતિના હિમાયતી સોમનાથે આ ગ્રંથનો પણ ઉલ્લેખ કર્યો છે, તે વાસ્તવિક જ છે. ઉપર કહેવામાં આવ્યું છે કે પ્રસ્તુત ગ્રંથ ત્રુટિત છે. પંડિત વિષ્ણુશર્માકૃત “હિંદુસ્તાની સંગીતપદ્ધતિ ભાગ ૨” એ ગ્રંથમાં સંગીતસમયસારનો ઉલ્લેખ શ્રુતિ ઉપર વિવેચન કરતાં કર્યો છે. તેમાં સારંગદેવના ‘સંગીતરત્નાકર’ ગ્રંથમાંથી પ્રસ્તુત ગ્રંથકારે ઘણાં વિધાનો પોતાના ગ્રંથમાં લીધાં છે, એમ કહ્યું છે. પરંતુ પંડિત વિષ્ણુશર્માએ જે ફકરાઓ પાશ્વદેવના સંગીતસમયસાર ગ્રંથમાંથી ટાંક્યા છે તે ફકરાઓ આ ત્રિવેન્દ્રની છાપેલ પ્રતમાં જોવામાં નથી આવતા. એટલે કદાચ એમની પાસે જુદી પ્રત હશે એમ લાગે છે. જે ફકરાઓનો ઉપયોગ પંડિત વિષ્ણુશર્માએ કર્યો છે તે ઉપરથી જોતાં રત્નાકરમાંથી સંગીતસમયસારના કર્તાએ એ ફકરાઓ લીધાં છે, તે જોતાં વેંત જ લાગશે. પણ સંગીતરત્નાકર પહેલાંનો ‘સંગીતમકરંદ’ નામનો જે ગ્રંથ હમણાં જ ગાયકવાડ ઓરિયેન્ટલ સિરીઝમાં પ્રગટ થયો છે તેમાં પણ પ્રસ્તુત ફકરાઓ મળે છે. એટલે આ ફકરાઓ કયા ગ્રંથમાંથી કાઢે લીધા છે તે વિષે નક્કી ઠરાવવું મુશ્કેલ છે. અમુક માન્યતાઓ ઘણા વખત સુધી ચાલી આવેલી હોય તો તે માન્યતાઓ વિષેનું વિવેચન અનેક ગ્રંથમાં એકસરખું જ હોય એમ સંભવે છે.

જે ફકરાઓ વિષ્ણુશર્માએ પોતાના ગ્રંથમાં આપ્યા છે તે નીચે પ્રમાણે છે :

અત્રોચ્યતે સ્વરાસીનામુત્પત્તિર્હેતુવાત્ । સ્થાનં । ત્રીણિ સ્થાનાનિ
હત્કંઠશિરાંસિ ઇતિ સમાસતઃ ।

દ્વે વીણે તુલિતે કાર્યેઽસ્થિલાવયવતસ્તથા ।

एकवीणैव भासेते यथा द्वे ह्यपि श्रुण्वताम् ॥

શ્રુતિરાઘા મંદ્રતમધ્વાનાં કાર્યા (વિચક્ષણૈઃ) ।

द्वितीया तु ततस्तीव्रध्वनिस्तंत्री विधीयते ।

यथा तथा तयोर्मध्ये न तृतीयो ध्वनिर्भवेत् ॥

આ ગ્રંથનો બીજો ઉપયોગ પંડિત વિષ્ણુશર્માએ એ જ હિંદુસ્તાની સંગીતપદ્ધતિ બા. ૨માં હૈરવ રાગ ઉપર વિવેચન કરતાં કર્યો છે. ત્યાં પંડિત વિષ્ણુશર્માએ પાશ્વદેવનું રાગોનું વર્ગીકરણ આપ્યું છે. તે વર્ગીકરણમાં એકસો બે રાગ આપ્યા છે. પરંતુ પ્રસ્તુત છાપેલી પ્રતમાં એકસો ત્રણ છે. રતનાકરમાંથી માહિતી લઈને તે પોતાના ગ્રંથમાં આપી છે, તેમ જ રતનાકરનો કદાચ ભાગ તે પ્રસ્તુત ગ્રંથકાર પોતે બરોબર સમજ્યો નથી, એમ પણ વિષ્ણુશર્મા લખે છે.

પંડિત વિષ્ણુશર્માની પ્રત અને પ્રસ્તુત છાપેલ પ્રત, એ બંને સરખાવીને જો શુદ્ધ પ્રત આપણને મળશે તો તે વખતના દેશી સંગીત ઉપર કંઈક વધારે પ્રકાશ પડશે, એમ કહીને અત્રે આ વિવેચન પૂર્ણ કરું છું.

‘પ્રવાસી’ બં.-૧૩૩૩ના ન્યેઠના અંકમાં શ્રી. વિદ્યુશેખર ભટ્ટાચાર્યનો ‘અનુનાસિક અને સંયુક્ત વર્ણ’ ઉપર મનનીય લેખ છે; તેનો અનુવાદ નીચે પ્રમાણે છે.

પ્રાકૃત અને આપણી પ્રાન્તિક આર્ય ભાષાઓમાં સાધારણ રીતે એવો એક નિયમ જોવામાં આવે છે કે, જો કોઈ સંયુક્ત વર્ણના પૂર્વભાગનો ક્ષોપ થાય તો તેને સ્થાને

અનુસ્વાર આવે છે (વરરુચિ, ૪-૧૫; હેમચંદ્ર, ૨-૧૬; લક્ષ્મીધર પદ્માપાયદ્રિકા, ૧-૧-૪૨; Pischel 74); અને એ અનુસ્વાર કોઈ કોઈ વાર ચંદ્રબિન્દુ (અર્ધઅનુસ્વાર) રૂપે અથવા પછીથી કોઈ સ્પર્શ વ્યંજન આવે, તો તે અનુસાર વર્ગના પાંચમા વર્ણરૂપે રહે છે. એક બે ઉદાહરણો લઈએ :

સંં (સંસ્કૃત) કક્ષ, પ્રાં (પ્રાકૃત) કક્ષ, હિંં (હિન્દી) બંં (બંગાળી) કાંં^૧; સંં અક્ષિ, પ્રાં અક્ષિ, બંં આંક્ષિ, હિંં ગુંં (ગુજરાતી) આંબ; સંં અર્ચિસ્, પ્રાં અર્ચિ, હિંં બંં ગુંં મંં (મરાઠી) આંચ; સંં અસ્થિ, પ્રાં અટ્ઠિ, બંં આંઠિ,^૨ હિંં આંઠિ, ઇત્યાદિ, ઇત્યાદિ.

સં. ઉચ્ચમાંથી ઉંચ; દૃષ્ટકામાંથી દૂંટા, દૂંટ; ઉષ્ટ્રમાંથી ડૂંટ; પક્ષીમાંથી પડૂંચી વગેરે શબ્દો એવી રીતે જ થયા છે.

પ્રસંગ છે તો એક વાત કહું. બંગાળમાં કોઈ જગ્યાએ ‘સાપ’ તો કોઈ જગ્યાએ ‘સાંપ’ સાંભળવામાં આવે છે. કોઈ ‘હાંસિ’ બોલે છે તો કોઈ ‘હાસિ’ બોલે છે. ઉપરનો નિયમ જો ધ્યાનમાં રાખીશું તો આવા શબ્દોના અનુનાસિક ઉચ્ચારણને માનતા અટકીશું. સંં સર્પ, પ્રાં સપ્પ, એ ઉપરથી હિંંદીમાં ‘સાંપ’ છે, ‘સાપ’ નથી. હાસ્યમાંથી હસસિ, એમાંથી હાંસિ (હિંંદીમાં હાંસી અથવા હૈંસી) અને હાસિ બંને જ સંભવે; બક્ષરમાંથી આંસર, આસર બંને થઈ શકે.^૩

૧. ગુજરાતીમાં પણ આ શબ્દ બોલાય છે

૨. ઓંડી=ઠળિયો.

૩. ગુજરાતીમાં પણ ‘સાપ’નાં આવાં જ બે ઉચ્ચારણો જોવામાં આવે છે. ગુજરાતી ‘હાંસી’ શબ્દ (જરા અર્થકેર હોવા

અંગાળીમાં સ્થાનભેદે અનુસ્વારનો યોગ કે વિયોગ બંને જ જોવામાં આવે છે (જુઓ હેમચંદ્ર ૧-૨૬). આ જાતનાં શબ્દ-જોડકાંમાં કોણુ પહેલું અને કોણુ પછી, અથવા બંને એક સાથે જ ઉત્પન્ન થયા છે, કે એમાંનું કોઈ બીજી ભાષાના સંસર્ગથી ઉત્પન્ન થયું છે, એ વિચારવા જેવો પ્રશ્ન છે.

પ્રાકૃતમાં આ નિયમાનુસાર અનેક શબ્દો ઉત્પન્ન થયા છે, પણ લંબાણુ થઈ જવાના ભયથી અત્રે તે બધાનો ઉલ્લેખ કરતો નથી. ખોજ-ખંતીલા વાચકો ઉપર કહેલાં પ્રાકૃત વ્યાકરણોમાં જોઈ લેશે. પ્રાકૃત અને તેની સાથે સંબંધ ધરાવતી પ્રાંતિક ભાષાઓમાં આપણે જે આ વિચિત્ર ગતિ જોઈએ છીએ તેનું મૂળ કેટલું ઊંડું છે, અને સંસ્કૃતમાં પણ એ નિયમનો પ્રભાવ છે કે નહિ, અને છે તો તે કેવી રીતનો તે આપણે આજે જરા જોઈશું.

ગ્રીક ભાષાના γ (gamma) અક્ષરના ઉચ્ચારણમાં આ નિયમ જોવામાં આવે છે. ¹aggelos, ¹agkon, ¹agkho, sphigx. અહીં પહેલા શબ્દમાં પહેલા 'ગ્ર'નો ઉચ્ચાર અંગ્રેજી thing શબ્દના 'n' (=g) અને બીજા શબ્દમાં 'g' નો ઉચ્ચાર think શબ્દના 'n' (=g)ના જેવો થાય છે.

પ્રાકૃત વ્યાકરણોમાં કહેવામાં આવ્યું છે કે સંં વક્ષ, પ્રાં વક્ષ, વક્ષ(વંક્ષ) થાય છે. હિંદી અંગાળીમાંનો બાંક આ

છતાં) પણ આવો જ. 'આઠ' 'ઓઠ' એવાં બે ઉચ્ચારણો પણ આપણે ત્યાં જોવામાં આવે છે.

અનુવાદક.

વક્ક ઉપરથી જ આવેલો છે. 'વક્ક' વૈદિક સાહિત્ય (અથર્વ-
વેદ ૪-૬-૪, ૭-૫૮-૪)માં પણ છે. એટલે 'વક્ક' માંથી
વક્કની ઉત્પત્તિ સામે વાંધો લેવા જેવું કશું જ નથી. તે
પણ અત્રે જરા વિચારવાનું છે. વૈદિક સાહિત્યમાં જ
વક્કગમ્મીના અર્થમાં વક્ક શબ્દ છે (ઋ. ૧-૧૧૪-૪;
૫-૪૫-૬). આ સ્થળે આપણા હાલના 'બંકુ બિહારી'ને
યાદ કરી શકીએ. બંને પાસાંનાં હાડકાંના અર્થમાં વેદ
(ઋ. ૧-૧૬૨-૧૮; વાજસ ૨૫-૪૧)માં વક્ક શબ્દ છે.
એ હાડકાં 'વક' છે માટે જ વક્ક શબ્દ વાપર્યો છે, એ
વાતમાં શંકા જ નથી. આ વક્ક અને વક્કિ આવ્યાં વન્
અથવા વન્ વાતુમાંથી. એથી જ કુટિલ ગતિના અર્થમાં
વૈદિક સાહિત્યમાં વચ્ચતિ વગેરે શબ્દનો બહોળો ઉપયોગ થયો
છે. લૌકિક સંસ્કૃતમાં પણ એનો પ્રયોગ થયેલો છે, તો પણ
માટે બાએ 'બિજન્ત' રૂપે જ. જેમ છુવ+ર=છુવ(છુવલ) તેમ જ
વન્+ર=વક્ક; અને એ જ વાતુમું રૂપાંતર વન્+ર=વક્ક+રિ=વક્કિ;
એ બંને શબ્દોની માફક વન્+અવ્વક થઈ શકે એમાં કશો
વાંધો દેખાતો નથી. આથી કરીને નિઃસંશયપણે એ કહેવું
કઠણ છે કે પ્રા. વક્ક શબ્દ વત્સમ છે કે તદ્ભવ.

વૈદિક સાહિત્ય (ઋ. વે. ૧૪-૨-૬)માં કણ્ઠક શબ્દ
જેવામાં આવે છે (જુઓ વાજસ ૩૦-૮). યારકે ન કહ્યું

૧. ગુજરાતીમાં પણ 'વાંક' જ છે. અર્થ બદલાયો છે. એ
સંબંધી મારી એક કલ્પના મૂકવાની ધૃષ્ટતા કરું છું. ગુજરાતીમાં
'વાંક' શબ્દ અપરાધના અર્થમાં વપરાય છે તે વક્ક બ્યવહાર
ઉપરથી તો ન લોય? વક્ક બ્યવહાર તે વાંક. સરખાવે વક્કોક્તિ.

—અનુપાસક

હોત તો પણ સમગ્ર યત કે એનું મૂળ રૂપ 'કર્તક' છે. આપણા નિયમ અનુસાર જ સંઠ કર્તક પ્રાકૃતના પ્રભાવે કટક થઈને છેવટે કળક થયો છે.

જ્ઞ અભ્યસ્ત થઈને ચર્ચર 'ચરણશીલ' (ઋ. વે. ૧૦-૧૦૬-૭) થયો. ચર્ચર, પ્રાઠ ચચ્ચર, ચચ્ચર, ચાંચર. બંગાળીમાં 'ચાંચર કેશ' સુપ્રસિદ્ધ છે. એ શબ્દ ગત્યર્થક ચર્માંથી આવ્યો છે એટલે તેનો યૌગિક અર્થ 'ચચ્ચલ' વિના બીજો ન હોઈ શકે. તેનો અર્થ 'વાંકડિયા' ન થઈ શકે. જોકે શબ્દકોષમાં તો એ જ અર્થ લખવામાં આવ્યો છે. સૂક્ષ્મ, મસૂણ, સુપરિષ્કૃત કેશ જે પવનથી ફરફર કરતા હાલ્યા કરે તે જ 'ચાંચર'. મને લાગે છે કે મૂળમાં આવો જ અર્થ હશે.

સંઠ 'ચર્ચરી' રાગ આવી જ રીતે હિન્દીમાં 'ચાંચરી, ચાંચર' રૂપ ધારણ કરે છે. ઋગ્વેદમાં ચર્માંથી ચર્ચ્યમાણ (૧૦-૧૨૪-૯) જોવામાં આવે છે; પરંતુ ઐતરેય આરણ્યકમાં (૨-૫) એનું પરિવર્તન થઈને ચચ્ચમાણ રૂપ થયું છે. તે પણ આ જ નિયમ પ્રમાણે. જનરના અર્થમાં પરવર્તીત સંસ્કૃતમાં વપરાતો ચચ્ચરીક શબ્દ અત્રે રમરણમાં લઈ શકાય. સંસ્કૃતમાં ચર=ચલ; ચચ્ચર=ચચ્ચલ.^૫

પાણિનિએ આવા અનેક શબ્દો નોંધ્યા છે (૭, ૪, ૮૫-૮૬). જોકે તેમણે આ નિયમ વિષે કશું જ કહ્યું

+ વેદકાળ પછીનું.

૫. બંને રીતે આ થઈ શકે; (૧) ચચ્ચર શબ્દનો રહસ્ય લઘાર થઈને ચચ્ચલ અથવા (૨) ચચ્ચલ ખાતુના અભ્યાસથી ચલચલ, તેમાંથી ચચ્ચલ.

નથી અને કહેવાનું પ્રયોજન પણ તેમને ન હતું. જુઓ, દહ્માંથી દન્દઘટે; ફલ્માંથી પફલ્યતે; જપ્માંથી જજ્ઞ્યતે વગેરે. સર્વત્ર જ ધાતુ અભ્યસ્ત હોવાને કારણે આવાં રૂપો થયાં છે.

બાણુની નીચે પંખીનું જે પીછું બાંધવામાં આવે છે તેનું સંસ્કૃત નામ પુચ્છ છે. એ શબ્દ કેવી રીતે થયો? સં૦ પક્ષ, પ્રા૦ પક્ષ, પુક્ષ્વ, પુચ્છ (અથવા તો પક્ષમાંથી સીધી રીતે જ પક્ષ્વ અને પુક્ષ્વ થઈ શકે). પ ઓષ્ઠવર્ણ હોવાથી તેના પ્રભાવે પક્ષ શબ્દના પકારમાં રહેલો અકાર ઉકાર થઈ ગયો છે. સરખાવો પુચ્છ. એ પણ શુદ્ધ સંસ્કૃત શબ્દ નથી; પશ્ચાદ્ભાગવાચક સં૦ પશ્વ. પ્રા૦ પચ્છ; પછી પકારસ્થ અકાર પૂર્વોક્ત કારણે ઉકાર થવાથી પુચ્છ શબ્દ થાય છે. (પશ્ચાત્ તો પશ્વ શબ્દનું પાંચમી વિભક્તિનું રૂપ છે.) યાદ કરો—પશ્ચાર્ધ=પશ્વ+અર્ધ. પક્ષમાંથી પ્રાકૃતમાં પક્ષ્વ સિવાય બીજું પણ એક રૂપ પચ્છ થાય છે અને એ પચ્છમાંથી પિચ્છ. અહીં પાછળ તાલવ્ય વર્ણ ‘ચ્છ’ હોવાથી પહેલાંનો પકારસ્થ અકાર ફકાર થઈ ગયો છે. પંખીના પીંછાના અર્થમાં પિચ્છિકા શબ્દ પણ છે. વળી પિચ્છમાંથી આ નિયમે પિચ્છ^૧ શબ્દ પણ સંસ્કૃતકોષમાં સ્થાન પામ્યો છે.

સંસ્કૃતમાં ચિહ્નના અર્થમાં લાઘ્વન શબ્દ સુપ્રસિદ્ધ છે. એ શબ્દ કઈ રીતે ઉત્પન્ન થયો તેનો નિર્ણય ન કરી શકવાથી વૈયાકરણીઓને લાચારીથી લાઘ્વ ધાતુ કદપી લેવો પડ્યો. વામન કહી ગયા છે કે ધાતુઓ તો વધતા જ ન્ય છે (વર્ધત એવ ધાતુગણ:). આ ધાતુને આપણે તેનું એક ઉદાહરણ

૧. એ પિચ્છમાંથી જ ગુજરાતી પીંછું થયું.

ગણી શકીએ. લાઞ્છન શબ્દ સંસ્કૃત નથી. એ તો લક્ષણ-
માંથી ક્રમેક્રમે આપણા નિયમ મુજબ થયો છે:—સં. લક્ષણ,
પ્રાં. લચ્છણ, લાઞ્છન. લાઞ્છનનો જ પહેલાં અર્ધઅનુસ્વાર
(૫) ની માફક ઉચ્ચારાતો હતો (લાંચ્છન).

પરવર્તી સંસ્કૃતમાં ગજ્ઞન શબ્દનો ઉપયોગ બહુ જ
જોવામાં આવે છે (નેત્રે સ્વજન્તગજ્ઞને). એ ગજ્ઞન, ગજ્ઞના વગેરે
શબ્દો ક્યાંથી આવ્યા? ખીજો કોઈ ઉપાય ન હતો એટલે
સંસ્કૃત ધાતુઓમાં વળી એક ધાતુનો ઉમેરો થયો—ગજ્ઞ
પરંતુ મૂળ તો એ ગર્જ્ઞમાંથી આવેલો છે. સં. ગર્જ્ઞન, પ્રાં.
ગજ્ઞણ=ગજ્ઞન. આપણા આ જ નિયમના આધારે જ આ ફેરફાર
થયેલો છે.^૭

એવી જ રીતે મર્જ્ઞન પ્રાં. મજ્ઞણ=મજ્ઞન, માજ્ઞન.^૮
મજ્ઞન જરૂર સંસ્કૃત નથી. મજ્ઞ વગેરે શબ્દોનું મૂળ પણ
મને લાગે છે કે ખરી રીતે જોતાં મજ્ઞ ધાતુમાં જ રહેલું છે,
પરંતુ વૈયાકરણીઓને મજ્ઞ ધાતુ કલ્પી થેવો પડ્યો છે.

દ્રુતના અર્થમાં વૈદિક સંસ્કૃતમાં મહ્ધુ (અવેસ્તા મોષુ,
લેટિન mox) છે. લૌકિક સંસ્કૃતમાં મહ્ધુ છે; મજ્ઞમાંથી
મિમહ્ધુ, મહ્ધ્યતિ; નશ્માંથી નહ્ધ્યતિ વગેરે (પાણિનિ ૭-૧-૬).
આવે સ્થળે ડકાર અથવા અનુસ્વાર કેવી રીતે થયો? પ્રસ્તુત
નિયમનો પ્રભાવ અહીં પણ શું નજરે નથી પડતો?

૭. ગર્જ્ઞતિ=ગજ્ઞહ, ગાજ્ઞ (મેઘ ગાજ્ઞ છે), પ્રસ્તુત
નિયમાનુસાર એક રૂપ 'ગાજ્ઞ' પણ થાય. ગાજ્ઞ-ભય બહાવે.
(એ કાંઈ ગાંજ્યો ભય એવો નથી).

૮. 'માંજ્ઞવું.'

આકર્ષણ અર્થમાં બંગાળીમાં આંકડા, આંકડાન વગેરે શબ્દો છે. એનો મૂળ શબ્દ અથવા ધાતુ કયો ? એ કયાંથી આવ્યો ? સં० આકૃષ્ટ (આનકૃષ્ણત), પ્રા० આકટ્ઠ, એનો છેલ્લો ભાગ ધોપ અથવા મૃદુ હોવાથી આકટ્ઠનું આકડ્ઠ થઈ જાય છે. પછીથી ધીમેધીમે આ આકડ્ઠ શબ્દના આકાર ઉપર ભાર દેવાથી અકડ થઈને (સરખાવો^૯ સકલે-સકલે, કૈંક્ષનો-કક્ષનો વગેરે) પ્રસ્તુત નિયમાનુસાર આંકડ થયો છે.^{૧૦}

અત્રે બીજા એક શબ્દનો ઉલ્લેખ કરું. સંસ્કૃતમાં વપરાતો અકુશ શબ્દ શું ખરેખરો સંસ્કૃત છે ? એની વ્યુત્પત્તિ શી ? મને લાગે છે કે આકૃષ અકુશ. પછી આ જ નિયમ પ્રમાણે અકુશ અકુશ.

૯. સરખાવો ગુજરાતી પ્રયોગો અમર-અમ્મર, સાચા-સાચ્યા, બધા-બધ્યા.

૧૦. ગુજરાતી શબ્દો આંકડી, આંકડો આના જ ભાંડ.

અનુવાક

ગુજરાતમાં સંગીતનું પુનરુજ્જીવન

ખંડ ૪થો

શાસ્ત્રવિષયક લેખો

રાગોનું વર્ગીકરણ

હિંદુસ્તાની સંગીતમાં અનેક જાતના રાગો છે. રાગો એટલે જુદી જુદી જાતની સ્વરરચના. સાધારણ રીતે રાગ એટલે કંઠ અથવા અવાજ. એવો અર્થ અહીં અભિપ્રેત નથી. રાગ એટલે સ્વરરચના. દરેક સ્વરરચનામાં વિશિષ્ટ સ્વરૂપ હોય છે. સંગીતરતનાકરમાં યોડ્યં ધ્વનિવિશેષસ્તુ સ્વરવર્ણવિભૂષિતઃ । રંજકો જનચિત્તાનાં સ રાગઃ કથ્યતે બુધૈઃ ॥ એટલે કે જે વિશિષ્ટ સ્વરોની રચના વર્ણવિભૂષિત હોય, શ્રોત્રમનરંજન કરનાર હોય તેને વિદ્વાનો ‘રાગ’ કહે છે.

આપણા ગવૈયાઓ કેટલીય જાતનાં ગીતો જુદી જુદી ઢબે ગાય છે, અને એક જ રાગની અંદર પણ જુદી જુદી ઢબવાળી સ્વરરચના સાથે જાતજાતનાં ગીતો જાતજાતના તાલ સહિત ગાય છે. એ બધામાં નિયમ હોય છે, તે જ રાગનિયમો.

શુદ્ધ અને વિકૃત સ્વરો મળીને જે સ્વરરચના થાય છે તેમાં વર્ત્યાવર્ત્ય સ્વરો, આરોહઅવરોહો, વાદીસંવાદી સ્વરો,

તેમ જ હ્રસ્વ અને દીર્ઘ સ્વરો વગેરેનો ઉપયોગ કેવી રીતે કરવો તેનું એક શાસ્ત્ર છે. એક રાગમાં બીજા એક અથવા અનેક રાગની છાયા આવે તોપણ તે એક ત્રીજો રાગ થઈ જાય છે. આવી રીતે અનેક રાગોનું સંમેલન થઈને એક રાગ થાય છે, તેને પણ એક જુદો રાગ ગણવામાં આવે છે.

સંગીતશાસ્ત્ર ન્યારે પોતાની ઉચ્ચ કક્ષાએ પહોંચ્યું હતું ત્યારે આ બધા ઉપર કહેલા રાગોના નિયમો પળાતા હતા. ખાસ કરીને મોગલ બાદશાહ અકબરના જમાનામાં તેમ જ ત્યાર પછી ઔરંગઝેબ સિવાય બીજાના કાળમાં, સંગીતને ખાસ આશ્રય મળવાથી સંગીત પંડિતોએ જુદા જુદા રાગો શોધી કાઢ્યા, અને તે રાગોને જુદાં જુદાં નામો પણ આપ્યાં. ઇસ્લામી સંસ્કૃતિની અસર તે વખતે આપણા સંગીત ઉપર થઈ તેથી રાગોનાં નામો ઉપર પણ તેનો પ્રભાવ પડ્યો. દાખલા તરીકે સરદરદા, ઇઝેઝ, હુસેની, અલૈયા, મિયાડી મલાર, મિયાડી તોડી વગેરે ફારસી નામો પ્રસિદ્ધ છે. મુસલમાની અમલમાં ગમે તે રીતે સંગીતને આશ્રય મળ્યો હોય, તો પણ એકંદરે જોતાં, તે વખતે સંગીત તો પ્રગતિને પંથે જ હતું. પરંતુ પછી ન્યારે પડતીનો સમય આવ્યો અને અંગ્રેજોએ પોતાનું રાજ્ય બરાબર જમાવ્યું ત્યારે આ સંગીતની અવનતિ થઈ. અભ્યાસના સંગીત ઉપર મોગલ સમયની અસર છે. અને તે વખતે રાગના નિયમો અથવા શાસ્ત્ર બન્યું તે પ્રમાણે લગભગ આજે ચાલી આવ્યું છે.

મુખ્યત્વે કરીને સંગીતમાં 'સા, રે, ગ, મ, પ, ધ, ની, સા,' એટલા આઠ સ્વરોનું એક સપ્તક થાય છે. સાત

સ્વરનાં નામો તે પડ્મ, ઋષભ, ગાંધાર, મધ્યમ, પંચમ, ધૈવત, નિષાદ અને પછી આઠમો દ્વિગુણ પડ્મ.

સમક ત્રણ પ્રકારનાં હોય છે : તાર, મધ્ય અને મન્દ્ર. સાધારણતઃ મનુષ્યનો અવાજ ત્રણ કરતાં વધારે સમકવાળો હોતો નથી. ચાર કે પાંચ સમક સુધી જેનો અવાજ જઈ શકે એવા માણસો કવચિત્ હોય છે. આ સાત સ્વરોમાંથી પડ્મ અને પંચમ સિવાયના બાકીના સ્વરોને વિકૃતિ હોય છે. મધ્યમને તીવ્ર વિકૃતિ હોય છે અને બાકીના ચારને કોમળ વિકૃતિ હોય છે.

શુદ્ધ સ્વર એટલે પોતાના નિયત સ્થાન ઉપર :હેતો સ્વર. પણ બ્યારે એ નિયત સ્થાનથી નીચે અથવા ઊંચે જાય ત્યારે તે વિકૃત થાય. મધ્યમ સ્વરને તીવ્ર વિકૃતિ હોય છે. એટલે મધ્યમ સ્વર તીવ્ર થઈ શકે છે, કોમળ નહિ. તેમજ ઋષભ, ગાંધાર, ધૈવત, નિષાદ, એ સ્વરો કોમળ થઈ શકે છે. પડ્મ અને પંચમની વિકૃતિ કદપી નથી. તેથી ગાંધાર અને નિષાદને તીવ્ર વિકૃતિ કોઈ કોઈ વખતે મળે છે. હવે નીચે લખ્યા પ્રમાણે એક સમકમાં શુદ્ધ, કોમળ અને તીવ્ર સ્વરોનું દર્શન થઈ શકે છે.

સા રિ કેા રિ શુ. ગ કેા ગ શુ

મ શુ મ તી પ સા ધ કેા

ધ ની કેા ની શુ સા દ્વિગુણ

પરી રિ પગ ગ મ ળ મ પપધ ધપની ની. હવે અનુક્રમથી ‘સારિગમપધની સા’ એવી રીતે આપણે ગાઈએ ત્યારે તે આરોહ, અને એથી ઊલટું ગાઈએ ત્યારે અવરોહ.

હવે કોઈ પણ સાત સ્વરોનો આરોહ અવરોહ થઈ ગયો. એટલે તે એક 'થાટ' બની ગયું. અને એ થાટમાં જ જુદી જુદી સ્વરરચના કરો તો તે રાગ થઈ જાય. દા. ત.

સા—ગ મ પ ધ ની સા ની ધ પ મ ગ રે સા ખમાજ

હવે એ જ થાટની અંદર ઋષભ અને ધૈવત વર્ત્ય કરો તો જુદો રાગ થાય છે. ગાંધાર અને નિષાદ વર્ત્ય કરો તો જુદો રાગ થાય છે. મધ્યમ અને નિષાદ વર્ત્ય કરો તો જુદો રાગ થાય છે. ગાંધાર અને ધૈવત કરો તો પણ જુદો થાય છે. અમુક એક સ્વર આરોહમાં હોય અને અવરોહમાં ન હોય, તો પણ એક જુદો રાગ થાય છે. સ્વરોના હ્રસ્વ દીર્ઘ વડે પણ જુદો રાગ થઈ શકે છે. એ અને એવા બીજા ઘણા નિયમોને લીધે જુદા જુદા રાગની ઉત્પત્તિ થાય છે. એ તો એક જ થાટનું વર્ણન થયું, પણ બીજા જે મુખ્ય દશ બાર થાટો છે તે પ્રત્યેકમાં આવા જ વિભાગ થાય છે. આવી રીતે દરેક થાટના જે રાગો નીકળે છે તે બધાયની સંખ્યા લગભગ ૧૫૦ સુધી થાય છે, જે હાલમાં પ્રચારમાં છે. ખાલી ગણિત કરવા બેસીએ તો રાગોના હજારો પ્રકાર આપણને મળે. પણ તે બધા કર્ણરંજક ન હોવાથી, તે રાગોની રચનાને સંગીતશાસ્ત્ર અથવા ક્રિયાવાન પંડિત રાગ તરીકે સ્વીકારતા નથી. રાગોમાં પહેલી ખૂબી એ હોવી જોઈએ કે તેમાં રંજન હોય.

રંજક: સ્વરસંદર્ભ: । અને તે રાગરચના રંજક હોય છે, જે સાંભળી શ્રોતાઓમાં કંઈક ભાવ પેદા થાય છે. જ્યાં આ ભાવ નહિ હોય ત્યાં રાગ નથી. રાગ એ શબ્દ શક્તિ

અથવા અનુરાગ એ અર્થમાં છે. તેની પ્રતીતિ જે સ્વર-સંદર્ભમાં થાય તે રાગ બને છે.

એમ ગણિત કરવા બેસીએ તો કેટલાય સ્વરસંદર્ભો થઈ જાય, પણ તેટલા બધાને રાગ નથી કહેતા. રાગમાં સ્વરમાધુર્ય વિશેષ હોવું જોઈએ. જે રાગમાં જે જે સ્વરોને પ્રાધાન્ય હોય, તે તે સ્વરોના સંવાદી સ્વરોનું દિગ્દર્શન તેમાં હોવું જોઈએ. પ્રધાન સ્વર એટલે વાદી સ્વર, જીવ, અંશ સ્વર. તેના જ સંવાદી એટલે તે સ્વરોથી ચોથો અથવા પાંચમો સ્વર. ઘણું કરીને પાંચમો સ્વર એ દોઢ ગણો હોય છે, અને ચોથો સ્વર ૧૩ ગણો હોય છે. અને એ બન્ને સ્વરો વાદી સ્વરોની સાથે અત્યંત રક્તિ ધરાવે છે.

વાદી અને સંવાદી સ્વરોની આવજા એ હવે રાગોની ખીજ વિશિષ્ટતા કહી શકાય.

ત્રીજી વિશિષ્ટતા એ છે કે રાગોનું સમયાનુસાર ગાયન. એનું કારણ, અમુક એક વિશિષ્ટ સ્વરસંદર્ભ એના નિયમિત સમયમાં જે અસર ઉત્પન્ન કરે છે તેની અસર ખીજે સમય નથી કરતો. એ વાત તો પડિતો જાણે છે. તેનું કારણ પ્રકૃતિ અને ઋતુની અસર. માટે જ આપણા પ્રાચીન ઋષિઓએ દેશ અને કાળને અનુસરીને રાગ ગાવા માટે સમય નક્કી કર્યા છે. હાલમાં બિભાસ, લલિત, ભૈરવ, પ્રભાત—સવારમાં; તોઢી, બિલાવલ, સરદરદા, આશાવરી—સવાર પછી; સારંગ, ગૌડસારંગ, ગૌડમહાર—બપોરે; ભીમપદ્માશ, ધનાશ્રી, મુદ્ધતાની, પુરવી—સાંજ અને અપેક્ષ વચ્ચે; શ્રી, ગૌરી, મારવા—સૂર્યાસ્ત સમયે; ત્યાર પછી કલ્યાણ, હમીર, કેદાર, દેસ, બિહાગ, શંકરા, કામેદ—રાત્રે.

કાનડા, વાગેશ્વી, માલકંસ—મધરાતના; હીંડોલ, કાલીંગડા, વસંત, દરબારી કાનડા—ઉત્તર રાત્રે; પછી સોહની, પરજ વગેરે છે. આ પ્રમાણે ચોવીસ કલાકનો ક્રમ છે.

કાર્મિક કાર્મિક રાગો ઋતુપ્રધાન હોવાથી તે તે ઋતુમાં ગવાય છે. દાખલા તરીકે, વસંતમાં વસંત, ચોમાસામાં મહાર, શરદમાં હીંડોલ વગેરે.

રંગભૂમિ અને રાજરા એ આ સમયના અપવાદ છે. એટલે એ વખતે ગમે તે રાગ ગાયકે ગાવા પડે. કેટલાક રાગો દેશપ્રધાન હોય છે એટલે તે દેશમાં અમુક એક સ્વર-રચના લોકપ્રિય થવાથી તે દેશનું નામ તે રાગને આપવામાં આવ્યું છે. ઉદા. ત. અંગાલલૈરવ, મુલતાની, સિંધકાશી, મિલાવલ (વેરાવળ ઉપરથી), સોરઠ (સૌરાષ્ટ્ર ઉપરથી,) ગૂર્જરી, તોડી, કનીટકી ઇત્યાદિ.

આવી રીતે રાગની અંદર અનેક વસ્તુઓ આવે છે. આપણું સંગીત (melody) સ્વરમાધુર્યપ્રધાન છે.

એક માણસ ગાય અને બીજા એમાં જોડાય, ત્રીજા એની સાથે વાદ્ય વગાડે, એવી રીતે આપણું વૃંદગાયન (chorus) ચાલતું હતું, અને હમણાં પણ એ જ ઢબે ગાયન ચાલે છે. એ જ melodious હોય છે. હજારો લાખોને પોતાના ગાયનથી મુગ્ધ કરનાર નિષ્ણાત ગાયકો આપણા હિંદુસ્તાનમાં ગણ્યાગાંક્યા છે. પાશ્ચાત્ય દેશોમાં એ કળાનું શાસ્ત્ર એટલું બધું વધ્યું છે અને ત્યાંના સમાજ પણ એટલા સંગીતપ્રિય છે કે, તેમના જીવનમાં એ કળાનો આદેશ પૂરેપૂરો જિત્યો છે.

આપણે ત્યાં એ વસ્તુ હજી હવે થવાની છે. રાગોના આલાપ ગાનારા ઘણા ગવૈયા હિંદુસ્તાનમાં પડ્યા છે. ભાતભાતનાં વાજિંત્રો વગાડનાર તેમ જ અનેક તરેહના અભિનયો બતાવનાર નર્તકો કે કથકોની હિંદુસ્તાનમાં ખોટ નથી. પણ જે ચૈતન્ય ગાનારના કંઠમાં, વગાડનારના હાથમાં કે નર્તકના હૃદયમાં હોવું જોઈએ, તે આજે નથી. અવાજની કેળવણી ન હોવાથી, ગાયક અથવા બજાવનાર કે નર્તક છાતી ઠોકીને નવ રસ કે અમુક ભાવ ઉત્પન્ન કરી શકતા નથી.

એ તો ગજાની કસરત બહુ કરે છે પણ એ ગજાની કેળવણી નથી. નાના મોટા અવાજ કેમ કાઢવા, તેને ‘ગમક, આલાપ, મૂર્છના’ પ્રત્યાદિમાં કેવી રીતે ગોઠવવા, તેનું શાસ્ત્ર જ તેઓ જાણે છે; અને એ શાસ્ત્રમાં જ્યાં સુધી એ કલાકાર નિષ્ણાત ન થાય ત્યાં સુધી ઇચ્છિત રાગની અસર પોતાના કે શ્રોતા ઉપર ન જ થાય.

તાનસેન વિષે એમ કહેવામાં આવતું હતું કે તેનો અવાજ સિંહ જેવો હતો. બચપણમાં એ ગુરુની પાસે ભણતો ત્યારે તે પોતાની કસરત કરવા બગીચામાં જતો અને ત્યાં મન્દ્ર સાધના કરતો. તેનો અવાજ, ગાતો ત્યારે, બગીચાની આસપાસ ફેલાતો અને સાંભળનારને એમ થતું કે આ બગીચામાં કોઈક સિંહ યા વાઘ આવ્યો હશે. એક દિવસ એક સાધુએ લોકોને એ ભ્રમણાથી મુક્ત કર્યા. પ્રાચીન ગુજરાતના મશહૂર ગવૈયા, ઐજી આવરા વિષે પણ એવી જ કથા સંભળાય છે. મોગલ આદશાહ હુમાયુને પોતાનું સંગીત સંભળાવી તેની પાસેથી માંડુની કતલ બંધ કરાવી, તેની

ધૃતિહાસ સાક્ષી આપે છે. એ ચમત્કાર આજે નથી. એ શક્તિ આપણામાં જ્યારે આવશે, આપણું તપ જ્યારે વધશે, આપણે સત્યનું જ્યારે સેવન કરીશું, વિલાસ છોડી સંઝીતની હિપાસના જ્યારે કરીશું, ત્યારે જ તે અસર આપણા સંઝીતમાં લાવી શકીશું. ધૃષ્ટિર એ તપ કરવાની તેમ જ હિપાસના કરવાની શક્તિ આપણને આપે.

છ રાગ અને છત્રીસ રાગિણી

આપણું ભારતીય સંગીત એક કાળે બારે ઉન્નત દશાને પામેલું હતું. જે કાળે દેશ સ્વતંત્રતા ભોગવતો હતો, સમસ્ત સમાજને સુખેથી રોટલો મળી રહેતો હતો અને વિદ્યા તેમ જ કળાની ભૂખ લોકોને હતી, એવા સમયમાં સંગીતકળાને શાસ્ત્રીયત્વ મળતું ગયું. આર્યલોકોએ પ્રાચીન કાળથી સંગીત-કળાનો વિકાસ સાધ્યો છે. આ કળાનો ધર્મ સાથે સીધો સંબંધ હોઈ શકવાથી, તેની પવિત્રતા કાયમ રાખવા, ઠેઠ વેદકાળની અંદર પ્રયત્ન થયો છે. ત્યાર બાદ પૌરાણિક કાળમાં એ કળા વિકૃતિ પામી એમ જણાય છે. એમ છતાં એ કાળના આર્ય લોકોએ તેનું ધાર્મિકપણું ઓછું થવા ન દીધું.

સંગીત એ પરિવર્તનશીલ કળા છે. તે લોકોની અભિરુચિ પ્રમાણે નવા નવા વાદ્યો સજે છે, આથી દર પેઢી એ પેઢીએ નવા જૂના રાગોની અદલાબદલી થયા કરે છે. છ રાગ અને છત્રીસ રાગિણીનું મહત્ત્વ ગાનારા અનેક સંગીતગ્રંથો છે. હાલ છ રાગ અને છત્રીસ રાગિણીનું ગાન

પ્રચારમાં નથી, છતાં આજનો જનસમૂહ એ રચના બદલ અભિમાન સેવે છે એમાં જરાય સંશય નથી.

માલકંસ, ભૈરવ, શ્રી—એ પુરુષ-રાગો કેમ છે ? તે જ પ્રમાણે ભૈરવી એ ભૈરવની સ્ત્રી કેમ ? આ પ્રશ્નનો ચિકિત્સક બુદ્ધિથી વિચાર કરવો જોઈએ. સ્ત્રી, પુત્ર ઇત્યાદિ વર્ગીકરણ ક્યા તત્ત્વ ઉપર કરવામાં આવ્યું છે, તેમ એ વર્ગીકરણમાં ભિન્ન ભિન્ન મતો કેમ છે, એનો પણ વિચાર કરવો જોઈએ.

શનિ-માહાત્મ્યમાં એવી એક કથા છે કે વિક્રમ રાજા ઉપર કોઈ દૈવી કારણે વિપત્તિ આવી. એ અવસ્થામાં તેલની ઘાણી ઉપર ખેસી તેમણે દીપક રાગ ગાયો અને આખા શહેરમાં દીવા જ દીવા થઈ ગયા; સર્વ સ્થળે પ્રકાશ પ્રકાશ થઈ ગયો. આ બંને લોકવાયકા હોય પણ એટલું તો સ્પષ્ટ છે કે, ઘણા પ્રાચીન કાળથી લોકોને જ રાગ અને છત્રીસ રાગિણીની વ્યવસ્થા તરફ માન છે. એથી જ આજે જ રાગ અને છત્રીસ રાગિણી ઉપર મારા થોડા વિચારો જણાવવા પ્રેરાયો છું. આ વિષય ઉપરના નેટલા ગ્રંથો આજે મારી પાસે છે તેટલા ઉપર જ વિચાર કરીને આ લખી રહ્યો છું એમ માનવું.

(૧) ઘણા પ્રાચીન કાળમાં ગાયનના બે પ્રકારો હતા : એક માર્ગી અને બીજો દેશી. માર્ગી ગાયન શાસ્ત્રોક્ત નિયમોને અનુસરીને ગાવાનું ધોરણ હતું અને તે ધોરણનું કડક રીતે પાલન કરવામાં આવતું. કાળે કાળે દેશના લોકોની અભિરુચિને અનુકૂળ જે નવું વલણ ગ્રહણ થતું ગયું અને જેમાં સંગીતશાસ્ત્રનું સાંપ્રદાયિક નિયમન છોડવું પડ્યું, તે દેશી સંગીત. દેશી ગાયનમાં નિયમોનું કડક પાલન નથી.

પ્રાચીન કાળમાં હનુમન્ત નામના એક મોટા ગાયનાચાર્ય થઈ ગયા તેમણે પણ કહ્યું કે,

येषां स्वरश्रुतिग्रामज्यात्यादि नियमो नहि ।

नानादेशागतिच्छाया देशीरागास्तुते स्मृताः ॥

આ પ્રમાણે શ્લોકોની અભિનવ રુચિ પ્રમાણે જૂના નિયમો છૂટતા ગયા અને નવીન નિયમો લાગતા ગયા. અર્થાત્, આથી નવા નિયમો કરવા જ પડ્યા. પરંતુ આમ થતાં રાગોની સંખ્યા અમુક જ ફેરવી શકાય એવું રહી ન શકે. મતંગે પણ કહ્યું છે :

“ न रागाणां न तालानामन्तः कुत्रापि विद्यन्ते ”

અથવા

“ देशजानां रागाणामानंत्यादनिबद्धत्वाच्चसंख्या नास्तीति
मंतव्यम् । ”

રાગોની તથા તાલોની સંખ્યા અસંખ્ય થઈ છતાં, તે તે કાળે ગ્રંથકારોએ તે વખતના ગવાતા રાગોનું રાગરાગિણીનાં નામ તળે, અગર તે કંટલાકોએ મુખ્ય મેળ અને મેળજન્ય રાગો એ નામાભિધાનથી વર્ગીકરણ કર્યું. મેળની વ્યવસ્થામાં એક મેળની અંદર અમુક જ સ્વર આવતા હોઈને, તેમાંથી તેના કંટલાક જન્ય રાગો બેસાડી દેવામાં આવ્યા, એવી વ્યવસ્થા છ રાગ અને છત્રીસ રાગિણીની યોજનામાં નથી નજરે પડતી. રાગ અને રાગિણી એટલે પુરુષ અને સ્ત્રી એવા બે પ્રતિનિધિ કહી, એ બે પ્રતિનિધિઓ વચ્ચે જુદા જુદા રાગોની વહેંચણી કરેલી છે એમ જણાય છે. પુરુષ રાગની સંખ્યા છ છે, એ આગતમાં ઘણાખરાનો એક જ મત થાય

છે. રાગિણી આખતમાં મતભેદ નજરે પડે છે. આ વર્ગીકરણ પણ રાગમાં રહેલા મુખ્ય ભાવ અને રસને અવલંબીને જ કર્યું જણાય છે. છ રાગ માટે તો મતભેદ નથી પણ રાગિણીઓ આખતમાં ભારે મતભેદ છે. કેટલાક એક પુરુષને છ સ્ત્રીઓ તરીકે, તો કેટલાક પાંચ પાંચ સ્ત્રીઓ તરીકે માને છે. એટલે ૬ મુખ્ય રાગ ને પ્રત્યેકને પાંચ પાંચ સ્ત્રી, એટલે ત્રીસ રાગિણીઓ થઈ. આમ છ રાગ અને ત્રીસ રાગિણી એટલે છત્રીસનો એક પ્રકાર થયો. ત્યારે બીજા મત પ્રમાણે છ રાગ અને છ, છ રાગિણી, એટલે છત્રીસ રાગિણી ને છ રાગ મળી એતાળીસની સંખ્યા થઈ. ત્રીજે એક પ્રકાર એવો નજરે પડે છે કે, મુખ્ય આઠ રાગ અને પ્રત્યેકને ત્રણ ત્રણ રાગિણી, એટલે રાગ-રાગિણી મળીને કુલ ૩૨ એમ મનાય છે. ચોથાં મત પ્રમાણે ત્રણ જાતના રાગો ગણાય છે: પુલ્લિંગ રાગ, સ્ત્રીલિંગ રાગ અને નપુંસક રાગ, પરન્તુ આ બધા પ્રકારો ભાવ અને રસની દૃષ્ટિએ જ ગણવામાં આવ્યા છે.

સંગીતમકરંદમાં નીચે પ્રમાણે ઉલ્લેખ છે :

રૌદ્રેડદ્ભુતે તથા વીરે પુરાણે પરિગીયતે ।

શ્રંગારહાસ્યકરુણં સ્ત્રીરગૈશ્ચ પ્રગીયતે ।

મયાનકે ચ બીમત્સે શાન્તે ગાયન્નપુંસકે ।

ઉપર મુજબ પૂર્વજોએ નવ રસોને ત્રણ જાતમાં વહેંચી નાખ્યા. અને એ જ દૃષ્ટિથી બધા રાગોનું વર્ગીકરણ કર્યું. હવે આપણે એ વર્ગીકરણ જોઈએ.

૧. પુરંરાગ — બંગાલ, સોમ, શ્રી, ભૂપાલી, છાયાગૌડ, શુદ્ધહીંડોલ, આન્દોલી, દોંબુલી, ગૌડ, કર્ણાટ, કૃમંજી,

શુદ્ધનાટી, માલવ-ગૌલક, રાગરંગ, છાયાનટ, કાલાહલ, સૌરાષ્ટ્રી, વસંત, શુદ્ધસારંગ, ભૈરવી, રાગધ્વનિ.

૨. સ્ત્રીરાગ — તુન્ડી, તુરુષ્કતુંડી, મલ્વારી, માહુરી, પૌરાલિકા, કામ્બારી, ભદ્રાતી, સૈંધવી, સાલંગ, ગાન્ધારી, દેવકી, દેશિની, બેલાવલી, અહુલી, ગુન્ડકી, ધૂન્જેરી, વરાટી, દ્રાવિડી, હંસી, ગોડી, નારાયણી, અહરી, મેઘરંજી, મિશ્રનાટ.

૩. નપુંસક રાગ — કૌશિકી, લલિત, ધનાશ્રી, કુરંજી, સૌરાષ્ટ્રી, દ્રાવડી, શુદ્ધા, નાગવરાટી, કામોદકી, રામકી, સાવેરી, અલહંસ, સામવેદી, શંકરાભરણ પ્રત્યાદિ.

આ પ્રમાણે ત્રણ ભેદો ગતાવ્યા છે. આ સિવાય શિવમત, નારદમત, રાગાર્ણવમત, કલ્લિનાથમત, ભરતમત, પ્રત્યાદિ મતો જુદા જુદા ગ્રંથોમાંથી મળી આવે છે. આ મતોમાં ભરતમત અને હનુમાનમત વધુ પ્રસિદ્ધ છે. આમ અનેક મતો પડવાનાં કારણે જોઈશું તો એમ લાગે છે કે, જુદે જુદે સમયે જુદા જુદા ગ્રંથો લખાયેલા હોઈને, ગ્રંથો લખનારાઓએ એ ગ્રંથો લખતાં પોતાના મત પ્રમાણે વર્ગીકરણમાં ફેરફાર કરી લીધેલો હોવો જોઈએ. છતાં આ અધ્યામાં ભાવ અને રસનું તત્ત્વ અધ્યાયે એક સરખું જ સાચવી લીધેલું નજરે પડે છે.

ઉપર કહ્યું જ છે કે વીર, રૌદ્ર અને અહભુત એ રસો પુરુષ રાગના છે. એનો અર્થ એવો તો નથી જ કે પુરુષ રાગોમાંથી શ્રંગાર, કરુણ કે હાસ્ય રસ ન ઊપજી શકે, કે નપુંસક રાગોમાં વીર કે કરુણ રસ ન જ સંભવે. એનો અર્થ તો એટલો જ છે કે પ્રત્યેક જાતિના રાગોમાં એ જાતિના દર્શાવેલ રસોનું પ્રાધાન્ય હોય છે. નપુંસક રાગ સ્ત્રી અને

પુરુષ જાતિના રાગોના ભાવો સામાન્ય રીતે તો બતાવશે જ. રસ અથવા ભાવ માત્ર સ્વરો ઉપરથી ઉત્પન્ન થાય છે એવું નથી. તે સ્વર કેટલો દીર્ઘ કે હ્રસ્વ બોલાય છે, તેમ કેટલો કઠોર કે મૃદુ બોલાય છે, એની ઉપર એ આધાર રાખે છે. જેમ કે કરુણુરસપ્રધાન રાગમાં મુખ્ય સ્વર જરૂર દીર્ઘ રહેવાના. વીર રસના તે જ સ્વરો એટલા દીર્ઘ નહિ હોય. શ્રંગાર રસના સ્વરો બહુ દીર્ઘ કે હ્રસ્વ નહિ રહે. આ પ્રમાણે હોઈને, પુરુષ અને સ્ત્રી જાતિના રાગોની રચનામાં આ જ તત્ત્વ રહેલું છે. એમ સમજીને ચાલવામાં કાંઈ હરકત નથી.

હવે દરેક મતની રાગરાગિણીઓ લઈને તેનાં ધ્યાન લઈએ, જેથી એ આખત વધુ ખ્યાલમાં આવશે.

શિવમત

શ્રીરાગોઽથ વસંતશ્ચ મૈરવઃ પશ્ચમસ્તથા ।

મેઘરાગો બૃહન્નાટઃ ષડેતે પુરુષાહ્વાયાઃ ॥

રાગ શ્રી

શ્રીરાગઃ સ ચ વિહ્યાતઃ સત્રયેણ વિમૂષિતઃ ।

પૂર્ણઃ સર્વગુણોપેતો મૂર્છના પ્રથમા મતા ।

કેचित્તુ કથયંત્યેનમૃષમન્ત્રયસંયુતમ્ ॥

ધ્યાનમ્ (દનુમાનમત)

અષ્ટાદશાન્દઃ સ્મરચારુમૂર્તિઃ

ધીરો લસત્તલ્લવ કર્ણપૂરઃ ।

ષડ્જાદિસેવ્યોઽરુણવલ્લધારી

શ્રીરાગ ઇષ ક્ષિતિપાલમૂર્તિઃ ॥

શિવમત પ્રમાણે શ્રીરાગની વ્યાખ્યા ઉપર મુજબ અપાયેલી છે. એ જ વ્યાખ્યા હનુમાનમતની છે; પણ ધ્યાનની અંદર ફરક છે. ઉપરનું ધ્યાન હનુમાનમતનું છે જ્યારે નીચે જણાવેલું ધ્યાન શિવમતનું છે. વ્યાખ્યા તો બન્નેની એક જ છે.

ધ્યાનમ્ (શિવમત)

લીલા વિહારેણ વનાન્તરાલે

ચિન્વન્ પ્રસૂનાનિ વધૂસહાયઃ ।

વિલાસવેશો ધૃત દિવ્યમૂર્તિઃ

શ્રીરાગ ણ કથિતઃ કવીન્દ્રૈઃ ॥

ઉપરોક્ત વ્યાખ્યામાં ‘સત્રયેણ’ ‘પૂર્ણઃ’ ‘પ્રથમામૂર્છના,’ આવા વિશિષ્ટલક્ષણયુક્ત શબ્દો છે. સત્રયેણ એટલે જેમાં ૫૭ સ્વર અંશ, ગ્રહન્યાસ છે. પૂર્ણઃ એટલે જેમાં સાતે સ્વરો આવે છે, એટલે સંપૂર્ણ જાતિનો છે. અને પ્રથમામૂર્છના એટલે ૫૭થી આરંભ થતી મૂર્છના. અર્થાત્ જેમાં સા રે ગ મ પ ધ ની એવા જ સ્વરો છે તે. પ્રાચીન ગ્રંથમાં મૂર્છના શબ્દોનો ઉપયોગ થાટ તરીકે થયો છે. ઉત્તરમંદ્રામૂર્છના એ શુદ્ધ સ્વરોની જ સમજવી. જે મૂર્છનામાં જ્યાં વિકૃત સ્વરો લાગે છે ત્યાં તે રાગના વર્ણનમાં સ્વતંત્ર ઉલ્લેખ કરેલો જણાય છે. મૂર્છનાની વ્યાખ્યા પરથી ઋષભ, ધૈવત ત્રણ ત્રણ શ્રુતિના અને ગાંધાર નિષાદ બે બે શ્રુતિના ગણીએ, તો પણ વ્યવહારમાં તે બધા એક એક શ્રુતિથી જ ચઢતા હતા, એવો પુરાવો સંગીતરતનાકર ઉપરની કલ્પીનાથની ટીકામાંથી મળે છે. એ બધા ઉપર વિચાર કરતાં નીચે મુજબ શ્રીરાગના સ્વરો નીકળે છે.

પડ્મ, તીવ્ર ઋષભ (હિન્દુસ્તાની શુદ્ધ ઋષભ), સાધારણ ગ (હિન્દુસ્તાની કોમળ ગ), મધ્યમ શુદ્ધ, પંચમ શુદ્ધ, ધૈવત તીવ્ર (હિન્દુસ્તાની શુદ્ધ ધૈવત), કેશિકની (હિન્દુસ્તાની કોમળ ની) આ પ્રમાણે સ્વરો આવે છે.

આ સ્વરો હાલ આપણા કાશી રાગના થાય છે. આજ ઉત્તર હિન્દુસ્તાની પદ્ધતિમાં શ્રીરાગમાં કાશી રાગના સ્વરો આવતા નથી. અત્યારના પ્રચાર પામેલ શ્રીરાગમાં ઋષભ, ધૈવત સ્વર કોમળ, મધ્યમ તીવ્ર અને બાકીના શુદ્ધ સ્વરો આવે છે. માત્ર કર્ણાટકી સંગીતમાં શ્રીરાગ કાશી થાટના સ્વરોમાં ગવાય છે. એમાં આરોહણ ગ અને ધ સ્વર વળ્યું કરવાનો ધારો છે. ત્યારે આપણી આ તરફની પદ્ધતિમાં શ્રીરાગમાં ઋષભ ધૈવત કોમળ, અને ગ નિ શુદ્ધ તેમ જ તીવ્ર ક્યારે દાખલ થયા તે જાણવું આવશ્યક થઈ પડશે. આ મુદ્દા ઉપર “ સંગીત-સમયસાર”ની અંદર શ્રીરાગની અપાયેલ વ્યાખ્યા સમજવા જેવી છે. ‘સંગીતસાર’માં “ રાગાંગ, ક્રિયાંગ, ભાષાંગ ” વગેરે દેશી રાગનું વર્ણન છે અને તે સંગીતરત્નાકરના વર્ણનને મળતું છે. ઉપર જણાવેલ શ્લોક આ છે.

શ્રીરાગશ્ચ રાગાંગ, મ તારો મંદ્રગસ્તથા ।

રિ પંચમવિહીનોઽયં, સમશેષસ્વરાશ્રયઃ ।

ષડ્જન્યાસપ્રહાંશશ્ચ રસવીરે પ્રયુજ્યતે ।

આ ઉપરથી શ્રીરાગ એ ‘ટક્ક’ નામના ગ્રામરાગનું અંગ છે એમ સ્પષ્ટ થાય છે. આમાં ઋષભ, પંચમ એ જ સ્વરો નથી, એટલે આ ઓડવ જાતિનો રાગ જણાય છે. આમાં પડ્મ સ્વર ગ્રહ, અંશ, અને ન્યાસ હોઈને આ રાગ

વીરરસને અનુકૂળ ગણાય. આ રાગની વ્યાપ્તિ તાર સપ્તકમાં મધ્યમ સુધી, અને મંદ્ર સપ્તકમાં ગાંધાર સુધી છે. સંગીત-રત્નાકરમાં પણ જણાવ્યું છે કે,

ષડ્જે ષાડ્જી સમુદ્ભૂતં શ્રીરાગં સ્વલ્પપંચમમ્
સન્યાસાંશગ્રહં મંદ્રગાંધારં તારમધ્યમમ્
સમશેષસ્વરં વીરે શાસ્તિ શ્રી કરણાગ્રણીઃ ॥

સંગીતરત્નાકર અને સંગીતસમયસાર બંને પુસ્તકોમાંથી ઘણાં લક્ષણો મળી આવે છે. સંગીતસમયસારમાં “ટક્ક રાગ”નું વર્ણન વિશેષ કરેલું હોઈને, એનાં લક્ષણો જોયા સિવાય પૂરો ખુલાસો આપણને નહિ મળી શકે. ટક્ક રાગનું લક્ષણ નીચે મુજબ વર્ણવાયું છે :

ષડ્જમધ્યમયા મૃદ્ધો ધૈવત્યાચાલ્પપંચમઃ
ટક્કઃ સાંશગ્રહન્યાસઃ કાકલ્યાન્તરરાજિતઃ
પ્રસન્નાતાન્વિતશ્વાસૂ સંચારી માયમૂર્છનઃ
મુદે રુદ્રસ્ય વર્જાસુ પ્રહરેઽ...પશ્ચિમે
વીરરૌદ્રાદ્ ભુતરસે યુદ્ધવીરે નિયુજ્યતે ।

સંગીતરત્નાકર પા. ૧૬૪

ષડ્જાંશન્યાસસંયુક્તષ્ટક રાગોઽલ્પપંચમઃ
કારણં ચાસ્ય નિર્દિષ્ટે ધૈવતીષડ્જમધ્યમે

અસ્યાર્થઃ ટક્કરાગઃ ષડ્જ ગ્રામ સંવધઃ, ધૈવતીષડ્જ મધ્યમા સમુત્પન્નત્વાત્ ષડ્જો અસ્ય પ્રહાંશન્યાસશ્ચ । નિષાદ પંચમયોઽત્રાલ્પ ત્વમ્ । નિષાદગાંધારાવત્ર કાકલ્યાન્તરૌ । પૂર્ણશ્વાયમ્ । શુદ્ધવીરે અસ્ય પ્રયોગઃ । વીરાદ્ભુતૌ રસૌ । ષડ્જાદિ મૂર્છના ।

(બૃહદેશી મતંગ કૃત પા. ૯૪)

ઉપરનાં અને લક્ષણો એકબીજાને મળતાં છે. આ ગ્રામ રાગમાં અંતર અને કાકલી સ્વરો એટલે અત્યારના હિંદુસ્તાની સંગીતપદ્ધતિ પ્રમાણેના શુદ્ધ ગંધાર અને શુદ્ધ નિષાદ એ મુખ્ય છે. તેમ અને લક્ષણોના વર્ણનમાં પડ્મ-મધ્યમા અને ધૈવતી એ જાતીમાંથી ‘ટકક’ રાગ થયો છે એમ સ્પષ્ટ જણાય છે. પડ્મ ગ્રામનો આ રાગ એટલે આઘ મૂર્છના અર્થાત્ ઉત્તર-મંદ્રની મૂર્છના સમજવાની છે. ઉત્તર-મંદ્રના સ્વર હવે નીચે જણાવું :

સા ૩ રે ૨ ગ ૪ મ ૪ પ ૩ ધ ૨ ની ૪ સા ।

પડ્મમધ્યમા જાતિમાં સ્વરોની રચનામાં ઉપરોક્ત અન્તર અને કાકલી સ્વરો એટલે ગંધાર અને નિષાદ જ મુખ્ય આવે છે. ઋષભ અને ધૈવત ત્રણ ત્રણ શ્રુતિના, એટલે હાલના એ કામલ સ્વરો છે એમ ‘પારિજાત’ની કલ્પના છે. કારણ, રત્નાકર અને તેના જેવા બીજા ગ્રંથો, જેમાં ગ્રામરાગપદ્ધતિ અને મૂર્છનાનાં વર્ણનો કરેલાં છે, ત્યાં એક સમકના શુદ્ધ સ્વરો નીચા બતાવ્યા છે તે વિકૃત સ્વર ગેંચા બતાવ્યા છે. એટલે પહેલાં શુદ્ધ સ્વરોનાં સ્થાન અને ત્યાર પછી વિકૃત સ્વરોનાં સ્થાન આવે છે, એમ બતાવ્યું છે.

રત્નાકરમાં સાધારણ ગાંધાર, અંતર ગાંધાર, કેશિક નિષાદ, કાકલી નિષાદ, શુદ્ધ ગાંધાર અને શુદ્ધ નિષાદ કરતાં ગેંચા સૂરો છે. વિકૃત ઋષભ એટલે પડ્મના સ્થાનથી ૪ શ્રુતિ ઉપર આવતો ઋષભ, રત્નાકરના શુદ્ધ ઋષભથી જુદો નથી. તે જ પ્રમાણે મધ્યમગ્રામનો ચતુઃશ્રુતિ ધૈવત, શુદ્ધ ધૈવતના ધ્વનિથી ભિન્ન નથી. તેમ રત્નાકરનો અચ્યુત પડ્મ

અને અચ્યુત મધ્યમ લક્ષણ-દષ્ટિથી ભિન્ન હોવા છતાં, તેના મૂળ ધ્વનિમાં ફરક નથી. રતનાકરનો ચતુઃશ્રુતિ ઋષભ અને ચતુઃશ્રુતિ ધૈવતનો ધ્વનિ મૂળ ત્રિશ્રુતિ સ્વરથી ભિન્ન નથી; તેમ પડ્મ અને ઋષભનું મૂર્છનાન્તર ન કરતાં, બંને સ્વરોનો સંગીતોપયોગી ધ્વનિ કયો તે કહ્યું ન હોવાથી, પડ્મ પછી ઉપયોગમાં આવતો ધ્વનિ અત્યારનો કોમળ ઋષભ જ હોવો જોઈએ, એમ કહેવું ભૂલભરેલું નહિ થાય. આગળ જતાં પડ્મગ્રામની અંદર જ ગાયનનો સર્વ વ્યવહાર થવા લાગ્યો. મૂર્છનાથી નવા નવા થાટો ઉત્પન્ન કરવાનું બંધ થયું અને પડ્મ-સાધારણ તેમ મધ્યમ-સાધારણ નિરુપયોગી ઠેરવવામાં આવ્યા. તે જ વખતે કોમળ ઋષભને શુદ્ધ ઋષભ તરીકે ગણવાની પ્રથા કાયમ થઈ, અને ત્યાર પછીના સૂરને શુદ્ધ ગાંધાર, સાધારણ ગાંધાર, અન્તર ગાંધાર, શુદ્ધ મધ્યમ, પ્રતિ-મધ્યમ, પાંચમ, શુદ્ધ ધૈવત, શુદ્ધ નિષાદ, કૈશિક નિષાદ, કાકલી નિષાદ, એવાં નામો કાયમ થયાં જણાય છે. આ સંબંધે પુંડરીક વિકૃલનો નિમ્નલિખિત શ્લોક ધ્યાનમાં લેવા જેવો છે.

પંચમ્યાષ્ટાદશી ચૈવ ષષ્ઠી એકોનવિંશતિઃ

ચતસ્રઃ શ્રુતયશ્ચૈતાં રાગાયૈરપ્રયોજકાઃ

શેષા અષ્ટાદશૈવસ્યુઃ શ્રુતયઃ સ્વરબોધકઃ ।

એટલે પાંચમી, છઠ્ઠી, અઠારમી અને એગણીસમી એમ ચાર શ્રુતિઓ આવતી નથી, ને બાકીની અઠાર શ્રુતિઓ ઉપયોગી છે એમ કહેવામાં આવ્યું છે. આઈને અકબરીમાં પણ આનો ઉલ્લેખ છે. Francis Glandwin કહે છે, “The air does not pass through the fifth,

sixth, eighteenth and nineteenth nerves, consequently they are mute etc. (ઉત્તર હિંદુસ્તાની સંગીતપદ્ધતિ ભા. ૨ પાન ૧૩૬). દેખીતી રીતે આનો અર્થ એ થાય છે કે, પડ્મ પછીની બે શ્રુતિ તેમ પંચમ પછીની બે શ્રુતિ નિરુપયોગી છે, એટલે કે પડ્મ પછી ઉપયોગી પ્રથમ સ્વર કામલ ઋષભ, અને પંચમ પછી ઉપયોગી પહેલો સ્વર કામળ ધૈવત જ હોવો જોઈએ.

પણ એક જ ગ્રામમાં અને સપ્તકમાં ગાવા વગાડવાની પ્રથા પડી તે વખતે આ વ્યવહાર પડ્યો. રત્નાકર લખાયું તે સમય અને તે પહેલાં શી સ્થિતિ હતી, એ તો અનુમાનથી જ સમજવાનું રહેશે.

છ રાગ અને છત્રીસ રાગિણીનું વર્ણન કરતા ગ્રંથોમાં પ્રત્યેક રાગની વ્યાખ્યા આપતાં, દરેકની મૂર્ચના તેમ જાતિ બતાવવામાં આવેલી છે. મૂર્ચના ન કહેવાઈ હોય એવી વ્યાખ્યા વિરલ જ જણાય છે. પડ્મ ગ્રામના સાત, તેમ મધ્યમ ગ્રામના સાત સ્વરોમાંથી પ્રત્યેક સ્વરને પડ્મ કલ્પીને, ચાર પછી સ્વરાન્તર માંડતા જઈએ એટલે એ મૂર્ચના બની. ગ્રામીન ગ્રંથોમાં પડ્મ અને મધ્યમ ગ્રામની મૂર્ચના અને તેનાં નામો નીચે પ્રમાણે અપાયાં છે.

પડ્મ ગ્રામ

આરંભસ્વર	શ્રુત્યાંતર	નામ
સા	૩,૨,૪,૪,૩,૨,૪	ઉત્તરમંદ્રા
નિ	૪,૩,૨,૪,૪,૩,૨	રજની
ધ	૨,૪,૩,૨,૪,૪,૩	ઉત્તરાયતા

પ	૩,૨,૪,૩,૨,૪,૪	શુદ્ધવદ્જા
મ	૪,૩,૨,૪,૩,૨,૪	વત્સરીકૃતા
ગ	૪,૪,૩,૨,૪,૩,૨	અશ્વકાન્તા
રે	૨,૪,૪,૩,૨,૪,૩	અમિરવગતા

મધ્યમગ્રામ

આરંભસ્વર	શ્રુત્યાંતર	નામ
મ	૩,૪,૨,૪,૩,૨,૪	સૌવીરી
ગ	૪,૩,૪,૨,૪,૩,૨	હરિણાશ્વા
રે	૨,૪,૩,૪,૨,૪,૩	કલોપનતા
સા	૩,૨,૪,૩,૪,૨,૪	શુદ્ધમધ્યા
નિ	૪,૩,૨,૪,૩,૪,૨	માર્ગી
ધ	૨,૪,૩,૨,૪,૩,૪	પૌરવી
પ	૪,૨,૪,૩,૨,૪,૩	હૃદયકા

ઉપરના અન્ને ગ્રામેના સ્વરોને જોઈશું તો જણાશે કે, સપ્તકના કોઈ પણ સ્વરને પડ્જળ બનાવ્યા પછી બીજા પ્રથમ સૂર વચ્ચે જે શ્રુતિનું અંતર રહે છે તેમ એમાં પણ પહેલી શ્રુતિ કોઈ સ્વરત્વને પામતી જ નથી. તે જ પ્રમાણે એ પડ્જળના પાછલા સૂર વચ્ચે પણ જે શ્રુતિનું અંતર છે તે પડ્જળ પાસેથી પાછલી શ્રુતિ સ્વરત્વ પામતી નથી. આ સ્પષ્ટ છે.

પરંતુ સંગીતરત્નાકરના સ્વરપ્રકરણમાં અને બીજાં પ્રકરણોમાં આપેલી હકીકત ઉપરથી એમ લાગે છે કે, પડ્જળ મધ્યમના સાધારણ પ્રસંગમાં પડ્જળ અને મધ્યમ એક એક શ્રુતિ ઓછા થાય છે અને તેની ખાલી પડેલ શ્રુતિ ઋષભ

અને પંચમને મળે છે. તે જ પ્રમાણે નિષાદ અને ગાંધાર અનુક્રમે પડ્મ મધ્યમની પહેલી શ્રુતિ હોઈને નિષાદથી પડ્મ સુધીનું અંતર બે શ્રુતિ, પડ્મથી ઋષભની ચાર શ્રુતિ, ઋષભથી ગાંધાર ત્રણ શ્રુતિ, ગાંધારથી મધ્યમ બે શ્રુતિ, મધ્યમથી પંચમ ચાર શ્રુતિ (પંચમ મધ્યમ ગ્રામના), પંચમથી ધૈવત ચાર શ્રુતિ, ધૈવતથી નિષાદ ત્રણ શ્રુતિ, આ પ્રમાણે શ્રુત્યાંતર નીકળે છે. નીચેના કોષ્ટક પરથી વધુ સ્પષ્ટ થશે.

મૂળ મધ્યમ ગ્રામનાં શ્રુત્યાંતર.

નિ ૧ ૨ ૩ સા ૧ ૨ રે ૧ ગ ૧ ૨ ૩

ની ૧ સા ૧ ૨ ૩ રે ૧ ૨ ગ ૧ મ

મ ૧ ૨ ૫ ૧ ૨ ૩ ધ ૧ નિ ૧ ૨ ૩ સા

૧ ૨ ૩ ૫ ૧ ૨ ૩ ધ ૧ ૨ ની ૧ સા

આમ પહેલા સા થી તાર સા સુધીના શ્રુત્યાંતર ૪, ૩, ૨, ૪, ૪, ૩, ૨, આમ અનુક્રમ થયો.

પડ્મ ગ્રામના રજની મૂર્છનાથી પણ આ પ્રમાણે આવે છે. માત્ર ફરક એટલો જ કે પડ્મ મધ્યમ સાધારણમાં પડ્મ સ્વર એક શ્રુતિ નીચે જાય છે. અને તે પ્રમાણથી બધા સ્વરો યરાયર સંબંધ સાચવે છે. તે જ પ્રમાણે રજની મૂર્છનામાં પડ્મ સ્વર ચાર શ્રુતિ નીચે આવે છે.

પડ્મ મધ્યમ સાધારણનું કારણ જોઈએ તો તે એટલું જ છે કે, અન્ને ગ્રામોની મૂર્છના પ્રમાણે ઉત્પન્ન થતી સ્વર-

માલિકામાં જે શ્રુત્યાંતર છે તે પ્રત્યેક સ્વરને પડ્જ કલ્પીને બીજા સ્વરો સ્થાપન કરતાં, શ્રુત્યાંતરના અનુક્રમમાં ફરક ન પડે છતાં પડ્જસ્થાન બદલાતું હોવાને કારણે શ્રુત્યાંતર ઓછાંવધતાં થાય. નિપાદ ને પડ્જ કલ્પીએ. પડ્જથી ઋષભનું અંતર ચાર શ્રુતિનું થશે એટલે ઋષભ ચાર શ્રુતિનો થયો. આમ ઋષભ એક શ્રુતિ ચઢ્યો. ધૈવત ઉપર ઋષભ સ્થાપ્યો એટલે, ધૈવત અને નિપાદ વચ્ચેનું જે શ્રુતિનું અંતર હોઈને પડ્જ અને ઋષભનું અંતર પણ જે શ્રુતિનું રહેશે. એટલે શુદ્ધ ઋષભ કરતાં આ ઋષભ એક શ્રુતિ નીચો રહેશે. આ જ પ્રમાણે બીજા સ્વરોનું સમજી લેવું. પરંતુ કેટલીક વાર એવું પણ થાય છે—મધ્યમ, પંચમ નવીન પડ્જથી લેતાં તે અનુક્રમે દસમી અને ચૌદમી શ્રુતિએ આવે, એટલે તે ખેસૂરા લાગવાના. એટલે મધ્યમ સાધારણ કરવાથી આ અડચણ દૂર થઈ શકે. મધ્યમ સાધારણ કરતાં પંચમની અનુકૂળતા પહેલી જોવી જોઈએ. તે મધ્યમ ગ્રામના પંચમ લેતાં દૂર થઈ. પછી તેને મધ્યમ સાધારણ કર્યું. અર્થાત, પંચમ, ગ્રામભેદને કારણે એક શ્રુતિ નીચો ગયો, મધ્યમ મધ્યમસાધારણને કારણે એક શ્રુતિ નીચો ગયો; આથી દસમી અને ચૌદમી શ્રુતિના મધ્યમ, પંચમ નવમી અને તેરમી શ્રુતિના બન્યા. અને તે નવા પડ્જથી બરાબર ગણાયા. એકંદર રીતે જોતાં એમ જણાય છે કે પડ્જ એક શ્રુતિ નીચો ઊતરતાં જે અવ્યવસ્થા થાય છે તે ટાળવા માટે પડ્જમધ્યમ સાધારણનું અસ્તિત્વ થયું. અને પડ્જને એક શ્રુતિ ઊતારવાની જરૂર પડે અને મૂર્છનાના સ્વરોમાં વિસંગતતા આવે એ પરિસ્થિતિને દૂર કરવાના જ એમાં હેતુ

સમાયેલો છે. ઉત્તરમંદ્રામાંથી કેટલા રાગો ઉત્પન્ન થયા તેનો વિચાર ને તપાસ કરતાં બહુ જ ઓછી સંખ્યા નજરે પડે છે. કારણ કે પાંચ શ્રુતિના ગાંધાર નિષાદ ભેતાં રાગની મધુરતા સાચવવી દુષ્કર ગણાય.

ભિન્ન ભિન્ન સ્વરો પરથી થનારી મૂર્ચ્છના બરાબર કાનને મીડી ન લાગે, ત્યારે મૂર્ચ્છના મીડી લાગે એ દષ્ટિએ થોજના કરવા પડ્મમધ્યમ સાધારણની કલ્પના ઊભી થઈ હોવી જોઈએ. ઉદાહરણાર્થ ઉત્તરમંદ્રાની મૂર્ચ્છના જુઓ.

સા ૩ રે ૨ ગ ૪ મ ૪ પ ૩ ધ ૨ ની ૪ સા

આમાં પડ્મથી પાંચ શ્રુતિએ ગાંધાર છે. તેમ જ પાંચમથી પાંચ શ્રુતિ ઉપર નિષાદ છે. આ બંને સ્વરો શુદ્ધ સ્વરોની માલિકામાં કઢંગા લાગે છે. પડ્મમધ્યમ સાધારણથી આ વિસંવાદીપણું કાઢી શકાશે. પડ્મ સાધારણમાં પડ્મ એક નીચો જતાં તેનું ગાંધાર સુધીનું અંતર છ શ્રુતિનું બને છે. તે જ પ્રમાણે નિષાદ એક શ્રુતિ ચઢ્યો એટલે પાંચમથી તે પણ છ શ્રુતિના અંતરે આવ્યો. આ અનુકૂળ બન્યું. આ બંને સ્વરોનું સાધારણ ગ અને કૈશિક એવું નામ છે. વસ્તુતઃ, મૂળ સ્વરમાલિકાની દષ્ટિએ ગાંધાર અને નિષાદની અંદર કંઈ ફરક થયો નહિ. તોપણ પડ્મ એક શ્રુતિ નીચો જતાં શુદ્ધ ગાંધાર સાધારણ ગાંધાર જેવો જ લાગશે. શુદ્ધ નિષાદ એક શ્રુતિ ચઢતાં તે પણ કૈશિક નિષાદ જેવો જ લાગવો જોઈએ, પણ તે એવો ન લાગતાં કાકલી નિષાદ જેવો લાગશે. કારણ નવીન પડ્મથી તેનું અંતર બે શ્રુતિનું બાને ૨૦ શ્રુતિનું થશે. પ્રાચીન શાસ્ત્રો કહે છે કે “પંચમી, મધ્યમા,

ષડ્જમધ્યમા, અને ષાડ્જી આટલી જાતિમાં હોય તેવી જ રીતે જે જાતિમાં અલ્પ નિષાદ અને ગાંધારનો પ્રયોગ થાય છે તે જાતિમાં પડ્જમધ્યમ-સાધારણ કરવું.”

હવે આપણા મૂળ ટક્ક રાગ તરફ પાછા વળીએ. આ રાગ પડ્જમધ્યમ જાતિથી ઉત્પન્ન થયો છે. પડ્જમધ્યમા એ વિકૃત જાતિ છે. એટલે કે તે પાડ્જ અને મધ્યમા એમ બે જાતિથી ઉત્પન્ન થયેલ છે. બે રાગના મિશ્રણનો આ રાગ છે. પરંતુ તેમાં પડ્જ પંચમ ભાવ અરોધર રહેલો હોઈને પડ્જ ગ્રામમાં ગણાયો હોવો જોઈએ. અને મૂર્છના પણ “આણમૂર્છના” એટલે ઉત્તરમંદ્રા મૂર્છના ક્ષેત્રી જોઈએ. (પડ્જ ગ્રામ હોઈને). વિકૃત જાતિ હોઈને પડ્જમધ્યમ સાધારણથી ગાંધાર અને નિષાદ એ અન્તર અને કાકલી જ થવા જોઈએ, તેમ રાગની વ્યાખ્યામાં એવો સ્પષ્ટ ઉલ્લેખ છે. ગાંધાર અને નિષાદ બે બે શ્રુતિ ચઢાવ્યા એટલે તે અન્તર અને કાકલી થાય છે એટલે અલારના હિંદુસ્તાની સંગીતના શુદ્ધ ગ અને ની થાય છે. ઋષભ અને ધૈવત કોમળ જ ક્ષેવાવા જોઈએ એ ઉપર કહ્યું જ છે. આમ ટક્ક રાગ અત્યારનો ભૈરવ રાગ બન્યો. એટલે ઋષભ ધૈવત કોમળ અને બાકીના શુદ્ધ સ્વરનો થાટ થયો. હાલ આ ટક્ક રાગ સંધ્યાકાળે ગવાતો ટંકી રાગ છે તેના અવશેષ તરીકે મનાય છે. ટંકીમાં તીવ્ર મ અને ઋષભ ધૈવત કોમળ આવે છે. ત્યારે આ તીવ્ર મધ્યમ ક્યારે આવ્યો તે જાણવાની આવશ્યકતા છે. કદાચિત્ મધ્યમ ગ્રામમાં આ રાગને ગણતાં તે ગ્રામની પ્રથમ મૂર્છના એટલે મધ્યમની મૂર્છના થશે. આ મૂર્છનાથી નીચે મુજબ થાટ નીકળશે.

મ ૩ પ ૪ ધ ૨ ની ૪ સા ૩ રે-૨ ગ ૪ મ

પડ્ડા મધ્યમ સાધારણથી નિષાદ અને ગાંધાર બે શ્રુતિ ચઢતાં નીચે પ્રમાણે થાટ થશે.

મ ૩ પ ૪ ધ ૪ ની ૨ સા ૩ રે ૪ ગ ૨ મ

આમ થાટ થશે. મધ્યમને પડ્ડા કરતાં આ જ થાટ સા ૩ રે ૪ ગ ૪ મ ૨ પ ૩ ધ ૪ ની ૨ સા આ રીતે થશે.

તથા શ્રુતિના ઋષભ ધૈવત કોમળ માન્યા છે જ; એટલે આ રાગ અત્યારના પૂર્વી રાગના થાટનો થયો અને શ્રીરાગ પણ હાલ આપણે પૂર્વી થાટમાં ગાઈએ છીએ એ પ્રસિદ્ધ જ છે.

પ્રાતર્ગેય રાગો — ૧

આર્ય સંગીતમાં જેટલા રાગો છે, તેટલાનું વર્ગીકરણ સંગીતશાસ્ત્રજ્ઞોએ કર્યું છે. કોઈ દસ, કોઈ બાર, કોઈ વીસ, કોઈ તેના કરતાં પણ વધારે થાટોમાં વર્ગીકરણ છે. સાધારણ રીતે ગાયનમાં જે રાગો પ્રચલિત છે, તેની સંખ્યા સો કરતાં વધારે નથી. દરેક રાગની વિશિષ્ટતા તે રાગના મૂળ ઉત્પાદક સ્વરો — થાટ, વાદી ને સંવાદી સ્વરો, પાડવ, ઓઢવ, સંપૂર્ણ ધ. આરોહ અવરોહના પ્રકારો, સ્વરોનું અદ્યત્વ અને બહુત્વ, તેમ જ હ્રસ્વ અને દીર્ઘ, એના ઉપર નિર્ભર હોય છે. દાખલા તરીકે ભૈરવ રાગ લઈએ. આ રાગમાં ઋષભ અને ધૈવત કોમળ, અને બાકીના સ્વરો શુદ્ધ હોય છે.

આ તો એનો થાટ થયો. પણ કેવળ થાટથી એ રાગ સિદ્ધ નથી થતો. એમાં રહેલા ઋષભ અને ધૈવત સ્વર આંદોલન લે છે.

સાધારણ રીતે આલાપ ક્ષેત્રી વખતે ઋષભ સ્વરનું લંઘન હોય છે. તેમ જ પંચમ સ્વર પણ લંઘનમાં આવે

છે. અવરોહ જ્યારે કરીએ ત્યારે તો નિષાદ અને ગંધાર સૂર હ્રસ્વ જ હોય છે, તેમ જ ધૈવત અને ઋષભ દીર્ઘ હોય છે.

નીચે પ્રમાણે એ બનશે : (રે અને ઘ કેમલ સમજવા.)

સા ગ મ ધ — સા નિ ધ — ૦ I પ મ ગ રે — ૦ | સા
 — — — ૫ — — — ૦ — — — ૦ — — — ૫
 સા ૦ ં સા રે ૦ I સા ં ગ મ રે સા ૦ ં ગ મ ધ ધ
 — — — ૦ — — — ૫ — — — — — — — — — —
 પ ગ મ રે સા ૦ ં સા ગ મ ધ નિ સા નિ ધ પ ગ મ રે સા ૦ ં
 — — — — — — — — — ૫ — — — — — — — — — —

આ આલાપમાં જોઈ શકાય છે કે, ગમરેનો ઉપયોગ વધારે આવે છે, અને મગરેસા એવો સીધો અવરોહ ન થતાં, મગરેસા એવો વક્ર અવરોહ વિશેષ થાય છે.

તાનમાં જલદ તાન ક્ષેતી વખતે આ બધા નિયમો સચવાતા ન હોવાથી રાગનું ગાંભીર્ય આવતું નથી, અને બીજા રોગોની છાયા આવી જાય છે. વસ્તુતઃ ભૈરવ રાગ એ આલાપપ્રધાન રાગ છે. મન્દ્ર અને મધ્ય સપ્તકમાં આ રાગ વિશેષ શોભે છે.

આ રાગમાં મુખ્યત્વે કરીને ત્રણ પ્રકારો થાય છે : સંપૂર્ણ, પાડવ, ઓઢવ. પ્રાચીન ગ્રંથમાં ભૈરવ રાગમાં રે અને પ વળ્ચી કરેલું ઓઢવ સ્વરૂપ જણાય છે. ત્યાર પછી રિ સહિત પાડવ, અને રિપ સહિત સંપૂર્ણ સ્વરૂપ મળે છે.

હાલના ભૈરવનું સંપૂર્ણ સ્વરૂપ વધારે પ્રચારમાં છે. તેનું રિ અથવા પ વળ્ચી, ને રિપ વળ્ચી કરીને આપણને પાડવ ને ઓઢવ સ્વરૂપ મળી શકે છે. દાખલા તરીકે ઓઢવ લઈએ.

ધ̣ નિ સા ગ મ ધ̣ નિ સા નિ ધ̣ ધ̣ ધ̣ મ ગ મ ગ
— • • • • — • • • • • • • • • •

સા નિ ધ̣ નિ સા
— • • • •

પાડવ :

પ વર્જ ધ̣ નિ સા ગ મ ધ̣ નિ સા નિ ધ મ ગ મ રે સા
— • • • • — • • • • • • • — • • • — —

રિ વર્જ ધ̣ નિ સા ગ મ ધ ધ પ મ પ ગ મ ગ સા
— • • • • • • • — • • • • — — •

ધ̣ નિ સા
— • • —

અત્યારના સંપૂર્ણ સ્વરૂપમાં પણ ઉપર લખેલા પાડવ
અને ઓઢવ સ્વરૂપોની છટા માલૂમ પડશે :

સા ગ મ ધ̣ નિ સા રે સા નિ સા ધ̣ ધ̣ પ મ પ
• • • • • • • • • • • • • — • •

ગ મ રે સા ધ̣ ધ̣ નિ સા ગ મ પ ગ મ રે સા ધ̣ ધ̣
• • — — • • • • • • • • • — • • • •

પ ધ̣ મ પ ગ મ રે સા રે સા ધ̣ સા ગ મ પ ગ મ ધ̣
• • • • • • — — • • • • • • — • • • —

નિ સા રે સા ગ મ રે સા પ પ ગ મ રે સા નિ સા રે સા
• • • • • • • • • • • • • • • • • • • •

નિ સા ધ̣ પ મ પ ગ મ રે સા
• • • • • • • • • •

નિં સા રે સા ગ મ ધ પ મ પ ગ મ ધ ધ
 ૦ ૦ ૦ ૦ ૦ ૦ ૦ ૦ ૦ ૦ ૦ ૦

નિ સા નિ સા રે સા નિ ધ પ મ ગ મ રે સા
 ૦ ૦ ૦ ૦ ૦ ૦ ૦ - ૦ ૦ ૦ ૦ - -

સા ગ મ ધ નિ સા ધ પ મ પ ગ મ રે સા
 ૦ ૦ ૦ - ૦ - - ૦ ૦ ૦ ૦ ૦ - -

આ તો ભૈરવનું સ્વરૂપ થયું. હવે એ જ થાટનું કાલિંગડાનું સ્વરૂપ જોઈશું.

બ્યારે કાલિંગડાના સ્વરો ગવાય છે, ત્યારે ભૈરવ કરતાં એનો જુદો જ અનુભવ થાય છે. ભૈરવ રાગની ગંભીરતા આમાં નથી. કાલિંગડા એ મધ્યમ તથા કૃત પ્રકૃતિનો રાગ છે. આ રાગમાં પંચમ સ્વરનું પ્રાપ્ત્ય વધુ હોય છે. આમાં ઋષભ અને ધૈવત સ્વર ઉપર આંદોલન નથી હોતું. રે, ધ કામલ છે.

નિં સા રે ગ મ પ ધ નિ સા નિ ધ પ ગ મ ગ
 ૦ ૦ ૦ ૦ ૦ ૦ ૦ ૦ ૦ ૦ ૦ ૦ -

રે સા ગ મ પ ગ મ ગ ધ પ ગ મ ગ નિ સા રે ગ મ પ ગ મ ગ
 ૦ ૦ ૦ ૦ - ૦ ૦ - ૦ ૦ ૦ ૦ - ૦ ૦ ૦ ૦ ૦ ૦ ૦ ૦ -

ધ ધ પ ધ નિ નિ સા સા ધ નિ સા રે સા નિ ધ પ સા રે
 ૦ ૦ ૦ ૦ ૦ ૦ ૦ ૦ ૦ ૦ ૦ ૦ ૦ ૦ ૦ ૦ ૦ ૦

સા નિ ધ નિ ધ પ મ પ ધ મ ગ મ ગ નિ સા
 ૦ ૦ ૦ ૦ ૦ ૦ ૦ ૦ ૦ ૦ ૦ ૦ - - -

ગ મ પ ધ નિ સા નિ ધ પ ધ પ મ ગ રે સા
 ૦ ૦ ૦ ૦ ૦ ૦ ? ૦ ૦ ૦ ૦ ૦ ૦ ૦ ૦ -

આ રાગમાં મન્દ્ર સપ્તકને બહુ જ ઓછું સ્થાન છે. આ રાગનો ઉદાવ ઉત્તરાંગ પ્રધાન હોય છે, અને તેથી પંચમથી પડ્મ સુધીનો ભાગ વધારે મધુર હોય છે.

હવે રામકલિ રાગ લઈએ. આ રાગના સ્વરો પણ ભૈરવના જેવા જ છે. ભૈરવ રાગનાં ઋષભ ધૈવતનાં આંદોલનો રામકલિમાં ક્વચિત્ આવે છે. પરંતુ રામકલિમાં મધ્યમ તીવ્ર અને નિષાદ ક્રોમળ, એ એ સ્વરો ક્વચિત્ અપવાદ રૂપે આવે છે. તેથી રાગની હાનિ થાય છે, એવું કંઈ જણાતું નથી. એ બન્ને સ્વરો કણાંશ આવે છે. એના મુખ્ય સ્વરો :

ધ પ મ પ ધ તિ ધ પ ગ મ રે સા

૦ ૦ ૦ ૦ ૦ ૦ ૦ ૦ — —

આટલા જ બેદથી રામકલિ રાગ ભૈરવથી છૂટો પડે છે. બાકી ભૈરવ અને રામકલિમાં નિષાદ ક્રોમળ ક્રોમ્હિક વખતે નિરુપદ્રવી સ્વરૂપમાં આવેલો જણાય છે. એનું કારણ, ઋષભ અને ધૈવત એ સંવાદી જોડીનું પ્રાપ્ત્ય વિશેષ હોવાથી નિષાદનું મહત્ત્વ રહેતું નથી.

મધપૂરો: વર્ષ પ, અંક ૪માંથી.

પ્રાતર્ગેય રાગો—૨

ગયા અંકમાં ભૈરવ, કાલિંગડા અને રામકલિ વિશે વિવેચન થયું. તેમાં મુખ્યત્વે કરીને કામળ ઋષભ અને કામળ ધૈવત એ બે જોડીનું મહત્ત્વ વિશેષ જણાયું. હવે એની જ હારમાં બિભાસ રાગ આવે છે. આ બિભાસમાં મધ્યમ અને નિષાદ વર્જ્ય છે; એટલે એ ઓઢવ પ્રકારનો રાગ થયો. સાધારણ રીતે તેના આરોહાવરોહ આ પ્રમાણે હોય છે :

સા ♪ રે ગ પ ♪ ધ સા ♪ ધ પ ગ ♪ રે સા
પરંતુ આવી રીતે સીધા આરોહ અવરોહ કરવાથી તેની છાયા ખરાબર આવતી નથી. તે ભૂપાલી રાગ તરફ દોડી જાય છે. જોકે તેમાં રે, ધ, કામળ હોવાથી તે ભૂપાલીથી છૂટો પડે છે. આ રાગમાં પ ઉપર વિશેષ ભાર છે.

પંચમ સ્વર એ એક સ્વરિત સ્વર પૈકી છે. સ્વરિત સ્વર ત્રણ છે: સા, મ, પ. આ લખતાં એક શ્લોક યાદ આવે છે.

ઉદાત્તે ત્રિષાદ ગાંધારી

અનુદાત્તે રિષભ ધૈવતે

સ્વસ્તિઃ પ્રમવાણેતે

ષડ્જ પંચમ મધ્યમાઃ

આપણા પ્રાચીન શાસ્ત્રકારોએ સત્ત્વ સ્વરોને મુખ્ય ત્રણ વિભાગમાં વહેંચી નાખ્યા છે. એક વિભાગ ઉદાત્ત, બીજો અનુદાત્ત, અને ત્રીજો સ્વરિત. મને લાગે છે કે આને રસની સાથે સંબંધ છે. રાગોના પ્રસ્તારની અંદર કોક કોક આલાપ સ્વરિત સ્વરોથી કે અનુદાત્ત સ્વરોથી અથવા ઉદાત્તથી આરંભાય છે. આ વિરમે છે. તે વખતે આપણને જુદા જુદા રસોનો અનુભવ થાય છે.

પેલા ત્રણ રાગોમાં આપણે જોયું કે જે રસ ભૈરવ રાગમાં ધૈવત ઉપર આંદોલન રાખી આવતો હતો તે આંદોલનનો કાલિંગડામાં શ્રોપ થવાથી બદલાતો, અને રામકલિમાં તો જુદો જ અનુભવ થતો. મુખ્ય એ ધ્યાનમાં રાખવું જોઈએ કે એક જ થાટના રાગો પોતાના સંપૂર્ણ પ્રકારમાં બહુ મોટો રસભેદ નથી બતાવતા. એ તો રાગના મુખ્ય ચલન ઉપર અવલંબેલું છે. રાગના ચલનમાં જેમ જેમ આપણે ફેરફાર કરીએ તેમ તેમ તેના રસની સૂક્ષ્મતા વધે. હવે આપણે ફરી બિભાસ ઉપર આવીએ.

બિભાસ રાગમાં ઉપર કહી ગયા તે પ્રમાણે પંચમ પ્રધાન છે. પત્તી સાથે ગ અને નિ ઉપર નીચે આવ્યા કરે છે. જેમ કે:

પ ષ ધ ગ પ અવરોહના સા પ ષ ધ ગ પ ષ
ધ પ ગ ષ રે સા આટલું લઈને રે ઉપર આવવાથી બિભાસ

વિશેષ પ્રગટ થાય છે. સામાન્ય રીતે આ રાગનું ગાયન સૂર્યોદય પહેલાં ગાવામાં આવે છે. તે વખતે ઉત્તરાંગનું મહત્ત્વ વિશેષ હોવાથી પ ને ધ વારંવાર આવે તેમાં નવાઈ નથી. સવારે મન્દ્ર સમક્રમાં ધીમી ધીમી લય રાખી, તેમાં આલાપ શ્રેવાથી મન્દ્ર સ્થાનનું સ્વાભાવિક ગાંભીર્ય વિશેષ ખીણે છે.

આનું મુખ્ય ચલન ખાસ કરીને વક્ર જ છે. ગ પ ગ ષ રે સા આટલો ટુકડો હંમેશા આલાપ અને તાનને બેડવામાં આવે છે.

પ ષ ધ પ પ; ગ પ ગ ષ રે સા, સા ષ રે સા સા ઇત્યાદિ ટુકડાઓ વારંવાર આવે છે. તેથી રાગનું વૈચિત્ર્ય વધે છે. આટલું વિવેચન આ રાગ માટે યસ છે.

હવે ખીજો રાગ એ જ વખતનો લલિત આવે છે. સાધારણ રીતે લલિત અને ખિભાસ રાગ પૂર્ણાહુતિના છે, એમ કહીએ તો ચાલે. એક સવારથી માંડી ખીજી સવાર સુધી જે કાળયુગ ચાલે છે તેમાં જુદા જુદા રાગો જુદે જુદે સમયે ગવાય છે. છેક પરોઢિયે લલિત, ખિભાસ, હિંડોલ એવા રાગો આવે. તેમાં પણ આકાશની અંદર લાલી નીકળે ત્યારે લલિત જ વધારે શોભે. ઉપાનું સ્મરણ જે રાગ ગાવાથી થાય તે રાગ લલિત છે. ખિભાસ પણ છે. પરંતુ લલિતમાં પંચમ નથી. તે વખતનો મધ્યમ સ્વર વિશેષ ગાંભીર્યોત્પાદક હોવાથી અને તે રાગમાં પ્રધાન હોવાથી સવારનું ગાયન બહુ જ શક્તિદાયક થાય છે.

એક વખત એવો હતો કે જે સમયે આપણા પ્રાચીન શાસ્ત્રકારો મધ્યમ સ્વરને પ્રધાન માનતા. બધા સ્વરોની

વિકૃતિ, કેમળ અને તીવ્ર થાય પરંતુ મધ્યમ સ્વર અવિચલ જ રહે.

सर्वस्वराणां नाशोस्ति न मध्यमो हि कदाचन ।

આજે આપણે સા અને પ અવિકૃત માનીએ છીએ. તથાપિ તેથી મધ્યમ સ્વરનું મહત્ત્વ જરાયે ઓછું થતું નથી. આજે ગવાતા રાગોની અંદર માલકંસ, લલિત, કેદાર, મધ્યમાદિ ભૈરવી, સારંગ એ રાગોમાં મધ્યમ કેટલું મહત્ત્વનું સ્થાન ભોગવે છે, એ સ્પષ્ટ જ છે. ભૈરવની અંદર પણ પડ્મજી એકદમ મધ્યમ ઉપર જઈ પછી ગંધારને Touch-સ્પર્શ — કરી ઋષભ ઉપર ગાયક આવે ત્યારે મધ્યમનું ગાંભીર્ય વિશેષ જોવામાં આવે છે.

મધ્યમ અને પંચમ એક જ રાગની અંદર સમ પ્રમાણમાં આવે છે, ત્યારે તે તે સ્વર મિશ્ર રસ ઉત્પન્ન કરે છે. તેથી જ્યારે મધ્યમ વધારે છૂટથી ગવાય છે, ત્યારે પંચમની અસર ઢંકાઈ જાય છે. અને પંચમ જ્યારે વધારે છૂટથી ગવાય, ત્યારે મધ્યમની અસર ઢંકાઈ જાય છે. એ અનુભવ ત્રણે સ્વરિત સ્વરો જે રાગમાં આવતા હશે તેમાં થાય છે. દાખલા તરીકે ભૈરવ, ભૈરવી, ભીમપલાસ, ધનાશ્રી ઇત્યાદિ. પણ લલિત રાગમાં પંચમનો અભાવ જ છે. એમાં શુદ્ધ મધ્યમ સ્વર વધારે છૂટથી વાપરવાનો હોવાથી, વારંવાર તે જ સ્વર આગળ કરવામાં આવે છે. સાધારણ રીતે આલાપનો આરંભ નિષાદથી થાય છે, અને પડ્મ ઉપર સમાપ્તિ થાય છે. વચ્ચે મધ્યમ સ્વર ઉપર આવીને ચોબવાનું રહે છે. અને તરત જ તીવ્ર મધ્યમ લઈને શુદ્ધ સેવામાં આવે છે. ત્યારે ત્યાં જ એ રાગનું વૈશિષ્ટ્ય સ્પષ્ટ થાય

છે. દાખલા તરીકે નિ ♪ રે ગ મ ♪ મ ઉત્તરાંગમાં ♪ ધ નિ સા નિ ♪ ધ લઈને મધ્યમ ઉપર આવવાનું અને પછી ગ મ ♪ મ ગ ♪ રે સા એ છેલ્લો ટુકડો સેવાથી આ રાગ પૂરો થાય છે. હવે એ આલાપ નીચે સ્વતંત્રપણે આપવામાં આવે છે.

નિ ♪ રે ગ મ ♪ મ ગ મ ♪ ધ નિ સા નિ ♪ ધ મ ♪ મ ગ ♪ રે સા નિ ♪ રે ગ મ

હવે આ રાગની ખાસિયત આપણે જોઈ ગયા. ખીજા રાગોનું વિવેચન આવતા અંક માટે મોકૂફ રાખીએ.

મધપૂડો: વર્ષ ૫, અંક ૫માંથી.

સાયંગેય રાગો

સાયંગેય રાગોમાં સૂર્યાસ્ત સમયની આસપાસના રાગોનો સમાવેશ થાય છે. સાધારણતઃ એ રાગોના સ્વરોમાં ઋષભ, ધૈવત કામળ અને મધ્યમ તીવ્ર હોય છે. કોક કોક રાગોમાં ધૈવત શુદ્ધ પણ આવે છે. છતાં એ રાગો સાયંગેય જ રહે છે. હવે જે રાગો સાયંગેય તરીકે ઓળખાય છે, તેમાંથી થોડાક રાગોનો પરિચય અહીં આપું છું.

રાગ પૂર્વી — રાગ પૂર્વી પ્રસિદ્ધ છે. તે સંગીતજ્ઞોને બહુ જ પ્રિય હોય છે. તેમાં ઋષભ ધૈવત કામળ, મધ્યમ તીવ્ર અને શુદ્ધ, એટલાનો પ્રયોગ થાય છે. આડીના સ્વરો શુદ્ધ હોય છે. આ રાગમાં ગંધાર સ્વર ઉપર વધારે ભાર દેવાય છે. અર્થાત્ તેના સંવાદી સ્વર નિષાદ સ્વરનું મહત્ત્વ આ રાગમાં બહુ પ્રમાણમાં છે. બે મધ્યમનો પ્રયોગ હોવાથી આ રાગની એક વિશિષ્ટતા સચવાય છે. તેથી ગંધાર સાથે શુદ્ધ મધ્યમનો પ્રયોગ વિશિષ્ટતા બોગવે છે. ‘ગ મ ગ’ એ પ્રયોગ પૂર્વી રાગની એક ખાસિયત બતાવે છે. અને

કોઈ પણ તાન કે આલાપને અંતે, અથવા તો એકાદ આલાપના ખંડને અંતે 'ગ મ ગ'નો પ્રયોગ ખાસ કરવામાં આવે છે. આ રાગના પૂર્વાંગમાં ગાંધાર સ્વર અને ઉત્તરાંગમાં નિષાદ સ્વર, એ બન્ને સ્વરોને ચમકતા રાખવા જોઈએ; અને આ બન્નેની વચ્ચેનો પંચમ સ્વર છૂટો રાખવાથી પૂર્વાંગ અને ઉત્તરરાંગની સંધિ બરાબર થાય છે. સાધારણતઃ પૂર્વી રાગનો આરોહ પંચમ રહિત એટલે નિ રે ગ ા મ ધ નિ સા', અને અવરોહમાં પંચમ ઉપરથી મધ્યમ તીવ્ર ઉપર આવી પછી 'ગ મ ગ'નો પ્રયોગ કરી પડ્મ સુધી અવાય છે. એટલે કે 'સા નિ ધ પ ા મ ગ મ ગ રે સા' એમ અવરોહ થાય છે. આ રાગમાં શુદ્ધ મધ્યમનો જે પ્રયોગ થાય છે તે જે પ્રમાણ બહાર થશે તો તે રાગનો નાશ થવાનો છે. દાખલા તરીકે 'સા રે ગ મ પ' એવો આરોહ શુદ્ધ મધ્યમનો કરવામાં આવે તો તે બરાબર નથી.

પૂરિયા ધનાશ્રી—બીજો એક પૂરિયા ધનાશ્રી રાગ છે. તેમાં પણ પૂર્વીના જેવા જ આલાપો આવવાથી તે રાગ આ રાગની સાથે મેળભેળ થાય છે. એનું કારણ, બન્નેમાં પંચમ સ્વરનું પ્રમાણ સરખું થઈ જવાથી ગોટાળો થાય છે. પરંતુ પૂરિયા ધનાશ્રી રાગમાં પંચમ સ્વર એ મુખ્ય સ્વર છે. અને તેમાં કેવળ તીવ્ર મધ્યમનો જ ઉપયોગ થાય છે. તેથી તે રાગ પૂર્વીથી છૂટો પડે છે. પૂર્વી રાગના આલાપો પૂર્વાંગપ્રધાન હોય છે. પૂરિયા ધનાશ્રીના આલાપો પંચમ-પ્રધાન હોવાથી એ આલાપો પંચમની આસપાસ રહે છે. આ રાગની એક સારંગમ નીચે આપું છું, કે જેથી એનું સ્વરૂપ ધ્યાનમાં આવશે. રે અને ધ સ્વર કેમલ સમજવા.

પ પ ♪ મ રે ગ પ ♪ મ ગ રે સા, પ પ રે ગ
 ♪ મ ધ ♪ મ ગ રે સા, સા પ પ ♪ મ પ ધ પ ♪
 મ ગ ♪ મ રે ગ, ♪ મ ધ પ, સા રે નિ ધ પ, ♪ મ ગ
 ધ ♪ મ ગ ધ ♪ મ ગ રે સા. પ ધ પ પ, ♪ મ પ
 ધ પ, ♪ મ ગ ♪ મ રે ગ, ♪ મ ધ ♪ મ સા, ધ નિ
 રે ગ રે સા, નિ રે નિ ધ પ, ♪ મ ધ ♪ મ ગ ♪ મ રે ગ,
 રે ગ, ♪ મ ગ રે સા.

આ વિસ્તાર તરફ જોતાં આરોહની અંદર સ્વરો વક્ર
 થાય છે, એમ જણાશે. જેમ ધ પ, ધ ♪ મ ગ, ♪
 મ રે ગ, નિ ધ સા નિ ધ પ, નિ ધ સા રે નિ ધ, સા નિ
 ધ પ, ♪ મ રે ગ, રે સા.

તથાપિ આરોહમાં વિશેષતઃ ઉત્તરાંગના જ સ્વરો વક્ર
 થાય છે. અને અવરોહમાં ♪ મ રે ગ એ ટુકડો એ રાગનું
 સૂચન કરે છે. આ રાગની અંદર મંદ્ર સપ્તકમાં નિ ઉપર
 કંપ કોક વખત ક્ષેવાથી તે શોભે છે. મુખ્યતઃ પંચમ અને
 ઋષભ સ્વર આલાપોના જુદા જુદા ટુકડાઓમાં લાવવાથી
 એ રાગનું વૈશિષ્ટ્ય સચવાય છે. 'રે નિ ધ પ ♪ મ ગ ♪
 મ રે ગ, રે ગ ♪ મ ધ ♪ મ ગ રે સા' એટલા સ્વરોથી
 આ રાગનું પૂરતું દર્શન થાય છે.

મધપૂડો: વર્ષ ૫, અંક ૬માંથી.

કેટલીક રાગરાગિણીની વ્યુત્પત્તિ

દેશકાળ પરત્વે મનુષ્યના આચારમાં તથા વિચારમાં જેમ જેમ ફરક પડે છે તેમ તેમ ભાષા પણ બદલાતી જાય છે. ચાલુ ભાષા અને જૂની ભાષાનાં બંધારણ તપાસવાથી આપણને ખબર પડશે કે, કેવી રીતે તેમાં ધીમે ધીમે ફરક પડે છે. જે સ્થિતિ ભાષાની છે, તે જ બધા વિષયની પરિભાષાની છે. સંગીતના જે જે રાગનાં નામ હાલમાં પ્રચલિત છે, તેમાં પણ ઉપરના ન્યાય પ્રમાણે જ ફરક થયેલો છે. આ ક્ષેત્રમાં રાગનાં નામમાં કેવો ફરક પડી ગયો તે અતાવવાનો પ્રયત્ન કરેલો છે. “રાગ” એ શબ્દનો હાલ જે રૂઢાર્થ છે, તે રૂઢાર્થ પ્રાચીન કાળમાં ન હતો એમ જણાય છે. કેમ કે સંગીત ઉપર મળી આવતો પ્રાચીનમાં પ્રાચીન ગ્રંથ ‘ભરતનાટ્યશાસ્ત્ર’ છે. આ ગ્રંથમાં રાગ વિષે કંઈ પણ લખેલું જણાતું નથી. આ ગ્રંથમાં ગ્રામ, જાતિ, ઇન્દ્રિયાદિનાં વર્ણન છે. ફક્ત એક બે જગ્યાએ અંશ સ્વરની વ્યાખ્યા આપતાં જણાવેલું છે કે,

“રાગશ્ચ યસ્મિન્વસતિ યસ્માદ્દૈવ પ્રવર્તતે ।

મંદ્રતારવિષયા ચ પંચસ્વર પરાગતિઃ ॥

અનેક સ્વર સંયોગે યોડ્યર્થમુપલભ્યતે ।

અન્યથ્થ બલિનો યસ્ય સંવાદી ચાનુવાધપિ ॥

અધ્યાય ૨૮, શ્લોક, ૭૬-૭૭

આગળ ઉપર રાગ શબ્દનું એટલું બધું મહત્ત્વ વધ્યું કે સંગીતમાં તેના વગર ચાલે જ નહિ. “રંજયતીતિ રાગઃ” એ રાગની સાદી વ્યાખ્યા છે. પણ જેમાં કેવળ રંજન છે, એવા નાદને કંઈ રાગ ન કહી શકાય. રંજન એ રાગનો પ્રધાન ગુણ છે. તેની સાથે ખીજા કેટલાક ગુણો તેમાં રહેલા છે. સંગીતરત્નાકરમાં પંડિત શારંગદેવ લખે છે કે,

“રંજકઃ સ્વરસંદર્ભઃ સ રાગઃ કથ્યતે બુધૈઃ” ।

અથવા

“યોડ્યં ધ્વનિવિશેષસ્તુ સ્વરવર્ણ વિશેષતઃ

રંજકો જનચિત્તાનાં સ રાગઃ કથિતો બુધૈઃ ॥

“મતંગ”

રાગ શબ્દને માટે આટલું વિવેચન બસ છે. હવે મુખ્ય રાગ કેટલા હતા, અને તેમાંથી ખીજા કેટલા રાગ ઉત્પન્ન થયા, એ વિષય ઉપર આપણે આવીશું. હાલમાં ગાયક બેઠો જે રાગ ગાય છે, તે દેશી રાગ તરીકે ઓળખાય છે. રાગ એટલે દેશી રાગ, એ જ હાલ અર્થ લેવો. પ્રાચીન સમયમાં ગ્રામ રાગની વ્યવસ્થા હતી, અને તે વ્યવસ્થા મુસલમાનો આવ્યા ત્યાં સુધી ચાલુ હતી એમ જણાય છે. ગ્રામ રાગથી જુદી જ રાગ અને જમીન

રાગિણીની એક વ્યવસ્થા હિંદુસ્તાનમાં મુસલમાન શોધે દાખલ થયા પહેલાં જ ચાલુ હતી. ગ્રામ એટલે સ્વરસમૂહ — સપ્ત સ્વરનો કોઈ પણ થાટ નિયમિત કરીને ફરી પાછું તે જ સપ્તકમાં પ્રત્યેક સ્વરને ષડ્જ કલ્પાને જુદા જુદા ઢાળ કાઢવાની જે રીત તે જ ગ્રામરાગની વ્યવસ્થા હશે. છ રાગ અને છત્રીસ રાગિણીઓની કલ્પનામાં એક તત્ત્વ થોડાક ફરકની સાથે છે. મુખ્ય જે છ રાગ છે તે મુખ્ય છ થાટ જ છે. અને જે જે રાગની છાયા અગર થાટ ઉપરના છ રાગોમાંથી એકાદ રાગની સાથે મળે છે, તે રાગ તે મુખ્ય રાગની ભાર્યા કલ્પી હશે એમ લાગે છે. હાલમાં એ છ રાગ છત્રીસ રાગિણીઓની પ્રથા વ્યવહારમાં નથી. અસ્તુ.

હાલમાં જે રાગનાં નામો પ્રચલિત છે, એમાંનાં કેટલાંક નામો નીચે આપીએ છીએ.

યમન કલ્યાણ — યમન રાગ વિશે સદૃજ મતભેદ છે. કોઈ કહે છે, “યમન” નામ પર્શિયન શબ્દ ઈમન ઉપરથી આવ્યું છે. તે એમ કહે છે કે આ રાગ અમીર ખુશરૂએ પ્રચારમાં આણ્યો. એટલું ખરું છે કે અલ્લાઉદ્દીનના સમયમાં અમીર ખુશરૂ કરીને એક વિદ્વાન ગાયક પંડિત થઈ ગયો. આ પંડિતે નવા નવા રાગો શોધી કાઢીને તે પ્રચારમાં આણ્યા એમ કહેવાય છે. એ જ પંડિતના સમયમાં ગોપાલ નાયક કરીને એક દક્ષિણી પંડિત કહે છે કે “યમનરાગ” એ દક્ષિણી રાગ “યમુનાકલ્યાણ”ના એક પ્રકાર છે. કેટલાક સંગીતના જૂના ગ્રંથમાં આ નામ દેખાય છે પણ ખરું. બાકી દક્ષિણ અને ઉત્તરના પ્રચાર તરફ જોતાં ઉત્તરનો કલ્યાણ રાગ દક્ષિણના કલ્યાણ રાગની સાથે મળતો

આવે છે. દક્ષિણના “રાગલક્ષણ” નામના ગ્રંથમાં કલ્યાણ ચાટને મેઘકલ્યાણી નામ આપ્યું છે. હૃદયકૌતુક, રાગતરંગિણી ઇત્યાદિ ગ્રંથોમાં :

“હ્રમનઃ સ્વરસંસ્થાનશુદ્ધકલ્યાણ ફરિતઃ” ।

આવે ઉલ્લેખ છે.

ભુપાલી—કેટલાક ગ્રંથમાં આ રાગનું નામ “ભુપાલ” છે. હાલમાં કોઈ કોઈ એને ભુપાલીને બદલે ભોપાલી કહે છે. મરાઠીમાં ભુપાલી કરીને કેટલાંક ભજનો સવારમાં વહેલાં ગવાય છે. એ ભજનોનો રાગ ભુપાલી રાગની સાથે જ મળતો આવે છે. પ્રાચીન ગ્રંથમાં આ રાગનું ધ્યાન આપેલું છે. તેમાં ભુપાલિકા એમ શબ્દ છે; જેમ કે, “ભુપાલિકેડયં રસશાંતિયુક્ત.” આગળ ઉપર ભુપાલિકા શબ્દમાંથી કા એ અક્ષર ગિડી ગયો, અને ભુપાલી એટલું જ રહ્યું એમ જણાય છે.

હમીર—એનું પહેલું નામ “હંખીર” હતું, તેમાંથી “હમીર” અને પછી “હમીર” થયું.

કામોદ—કેટલાક જૂના ગ્રંથમાં કામોદી કરીને રાગ આવે છે. અને કોઈ જગ્યાએ કામોદી શબ્દ મળે છે. કામોદી ઉપરથી જ હાલનું કામોદ થયું હશે. આ રાગની ખાસતમાં, તે રાગ કૌમુદીમાં એટલે ચંદ્રપ્રકાશમાં ગાવા જોગ છે, એમ વર્ણન આવેલું છે. એ ઉપરથી કદાચ “કામોદ” નામ પડ્યું હશે.

છાયાનંદ—નટ શબ્દને બદલે પહેલાં નાટ હશે. સંસ્કૃત ગ્રંથમાં “છાયાનંદ” નામ આવે છે. નાટ અને નટ

એક જ છે. ગ્રંથમાં “છાયાનંદ” નામ આવે છે તે નટ રાગ કરતાં જુદો છે. છાયાનટ રાગ એ મિશ્ર રાગ છે.

ખિલાવલ—આ રાગ બહુ પ્રાચીન છે. જૂના ગ્રંથોમાં “ખિલાવલી, ખિલાવલ, વેલાવલી, વેલાવલ” એવાં નામો આવે છે. વેરાવળ એટલે સોરઠી સોમનાથનું સ્થાન જ્યાં છે તે જગ્યા.

પ્રાચીન કાળમાં વેરાવળનું બહુ મહત્ત્વ હતું. તે વખતે આ રાગની ઉત્પત્તિ થયેલી હશે. સંગીતરત્નાકરમાં કુકુભ નામના ગ્રામ રાગની “વિભાષા” જે ભોગવર્ધિની વર્ણવેલી છે, તેમાંથી વેલાવલી નીકળી છે, એમ લખેલું. કેમ કે :

તજ્ઞા વેલાવલી તારધા ગમંદ્રા સમસ્વરી

એ ઉપરથી સિદ્ધ થાય છે, કે વેલાવલી રાગ કુકુભ ગ્રામ રાગમાંથી જ નીકળ્યો છે. હાલમાં કુકુભ ખિલાવલ કરીને એક રાગ, તેમ જ હાલમાં દક્ષિણમાં “ખિલહરી” કરીને જે રાગ પ્રચારમાં છે, તે ઉત્તરના “ખિલાવલ” રાગની સાથે ઘણે અંશે મળે છે.

ખિલાવલમાં અલ્હૈયા ખિલાવલ કરીને હાલમાં એક ભેદ ગણાય છે. અલ્હૈયા એ ફારસી શબ્દનું રૂપાન્તર છે. મૂળ ફારસી શબ્દ “અલાહિદા” એટલે જુદા, ભિન્ન એવા અર્થનો છે. પછી અલાહિદા, અલહિયા, અલૈયા, અલ્હૈયા, ઇત્યાદિ પર્યાય થયેલા છે. અલ્હૈયા ખિલાવલ એટલે ભિન્ન ખિલાવલ.

ખિલાવલનો ખીજે એક ભેદ છે, તેને “સરફરદા” કહે છે. એ “સરફરદા,” મૂળ શબ્દ “સર પરદ” ઉપરથી આવેલો જણાય છે. મોગલ બાદશાહ અકબરના સમયમાં

થયેલા પંડિત પુંડરીક વિકૃલ, વેલાવલીનાં લક્ષણ આપતાં સરપરદ શબ્દનો ઉલ્લેખ કરે છે. જેમ કે:—

“ધા ધં તાશારિધાવા” સરપરદદુતા “સત્કુરાર્હ સહાયા” ‘રાગમાલા’ તેમજ “રાગમંજરી” નામના ગ્રંથમાં પંડિત પુંડરીક વિકૃલ, વેલાવલી એટલે બિલાવલનું યાવની નામ “સરપરદ” છે, એવો ઉલ્લેખ કરે છે. જેમ કે “સર્વદોષ્ય બિલાવલે”.

મલવા કેદાર—એમાં કેદાર એ નામ બહુ પ્રાચીન છે, અને તે અત્યાર સુધી ચાલી આવ્યું છે. “મલવા કેદાર” એ મિશ્ર નામ છે. મલવા શબ્દ મૂળ મહુરવા શબ્દ ઉપરથી થયેલો છે. પછી મહુલવા, મુલવા અને મલવા એવી રીતે રૂપો થયેલાં છે.

પૂર્વી—આ નામ જૂનું છે. ગ્રંથમાં “પૌરવી” નામ આપવામાં આવ્યું છે. હિંદી શબ્દો “પુરબી, પૂરવી” એવા થયેલા છે.

ગૌરી—ગૌડી શબ્દ કેટલાક ગ્રંથમાં છે. “સ્વરમેલ-કળાનિધિ”માં ગૌણી શબ્દ છે.

મારવા—દક્ષિણમાં માર્વ એ નામ છે. એ નામ સંગીત “સારામૃત”માં મળે છે.

હિંડોલ—હિન્દોલ શબ્દ છે. કોઈ જગ્યાએ “હિંદોલક” જોવામાં આવે છે.

માલકંસ—“માલવ કૈશિક” ગ્રામરાગથી “માલકંસ” રાગની ઉત્પત્તિ થયેલી જણાય છે. કેમ કે, સં.દર્પણમાં “વીરૈર્વૃતોવીર કમાલમાલા મલીમ તો માલવ કૌશિકોડયં” એવું ધ્યાન આ રાગનું છે.

મલ્હાર—મલહરી, મલ્હારી, મલ્હારી, મલ્હાર એવાં રૂપો થયેલાં છે.

રામકલી—“રામકી, રામકરી” જોવામાં આવે છે. એ ઉપરાંત જે જે રાગ ખાસ લોકપ્રિય થયેલા હોય તે તે રાગને તે તે દેશનાં નામો મળેલાં છે. જેમ કે, સૌરાષ્ટ્ર = સૌરાષ્ટ્ર-સોરઠ, ગુર્જર ઉપરથી ગુર્જરી (તોડી), દ્રાવિડ ઉપરથી દ્રાવિડી, સિંધ ઉપરથી સૈંદવી, સિંદવી, મુલતાન (શહેર) ઉપરથી મુલતાની, પંજાબ ઉપરથી પંજાબી, કર્ણાટક ઉપરથી કર્ણાટકી અથવા કાનડા, બંગાલ ઉપરથી બંગાલી રાગ. (આ રાગ ભુપાલી સાથે મળે છે.)

અત્યારે આપણે આટલા રાગોનો જ વિચાર કરી પૂરું કરીએ.

વિનિમય: વર્ષ ૧, અંક ૩માંથી.

મલ્હાર રાગ

ચોમાસામાં મલ્હાર રાગ ગમે તે વખતે ગવાય છે. તે રાગનું ગાન ધરતી ઉપર વરસાદ પાડે છે, મેઘનો કડકડાટ કરાવે છે, વીજળીનો ચમકાર દેખાડે છે, અને પૃથ્વીને જલમય કરે છે. આવી મલ્હાર રાગની પ્રતિમા છે, એમ પુરાણા ગવૈયાઓ તથા સંગીતશાસ્ત્રીઓ કહે છે. એ કેમ થતું હશે? કેવળ ગાયનથી પંચ મહાભૂતો ઉપર અસર થતી હશે? આપણા ગુજરાતમાં વડનગરની એક બાઈ વિશે એવી દંતકથા ચાલે છે કે, એ બાઈ સંગીતમાં અત્યંત નિષ્ણાત હતી. એક સમયે ગુજરાતમાં તાનસેન આવ્યો હતો. તેને પણ પોતાનો મલ્હાર રાગ ગાઈને નવા વરસાદનું પાણી પાડીને તે બાઈએ નવરાવ્યો હતો. આ ચમત્કારના મૂળમાં શું હશે તે ઈશ્વર જાણે.

મલ્હાર રાગનાં ગાયનો તપાસતાં તેમાંનાં ઘણાંખરાં ગમ્યનોમાં ચોમાસાનું જ વર્ણન હોય છે. અને એ વાત બહુ પુરાતન કાળનાં ગાયનોમાં પણ મળી આવે છે. એ

ઉપરથી અત્યાર સુધી આપણા લોકોની માન્યતા એવી થઈ ગઈ છે કે, મલ્હાર રાગ એ ચોમાસાને વધાવે છે.

મલ્હાર રાગ એ ગાયનના છ મુખ્ય રાગોમાંનો એક છે. ‘હનુમન્ત’મત પ્રમાણે તે છ રાગનાં નામો ભૈરવ, કૈશિક, હિંડોલ, દીપક, મેઘ અને શ્રી, એ પ્રમાણે છે. મેઘ એ રાગનું નામ વરસાદનું સૂચક છે. મેઘ આવ્યો એટલે વરસાદ વરસ્યો. ફૂલ પાંદડાં ફૂટવા માંડ્યાં. સૃષ્ટિમાં જે અનેકવિધ સૌંદર્ય હોય છે, તેનું વર્ણન કરવા મેઘ રાગ જેવો સુંદર અને અનુકૂળ ખીજો એક પણ રાગ નથી. મેઘ રાગનાં ગાયનો ગંભીર પ્રકૃતિનાં હોય છે. તેમાં મુખ્યત્વે કરીને અદ્ભુત, વીર અને વિપ્રલંબશ્રંગાર અને ભક્તિ એ ચાર રસો આવી શકે છે. મલ્હાર રાગનાં ‘ધ્રુપદ’ પ્રકારનાં ગાયનો ગાંભીર્ય પ્રકટ કરે છે. ખીજાં ‘ખ્યાલ’નાં ગાયનો શ્રંગાર, વીર અને અદ્ભુત રસોનું દર્શન કરાવે છે. ‘જલદ’ લયનાં ગાયનો અને વિશેષ કરીને તરાણાઓ વીજળીનો ચમત્કાર અને મેઘની ગર્જનાઓને યાદ કરાવે છે.

વર્ષમાં ઋતુ પરત્વે વસંત, ગ્રાષ્મ, વર્ષા, શરદ, હેમંત, શિશિર એ છ ભાગ હોય છે. તે જેવી રીતે મોસમને લીધે વહેંચાઈ ગયા છે, તેવી જ રીતે ઉપર કહેલા છ મુખ્ય રાગો એક એક ઋતુમાં તે તે ઋતુની મોસમની અનુકૂળતા પ્રમાણે ગોઠવાઈ ગયા છે. એટલે કે છ રાગ અને છત્રીસ રાગિણીઓની વ્યવસ્થા ઋતુ પરત્વે કરવામાં આવે છે. જુદી જુદી મોસમમાં જે જે સ્વરો અનુકૂળ હોય, અથવા તે જે જે સ્વરો જે જે મોસમમાં પોતાની ખાસ અસર કરતા હોય, તે તે સ્વરોને ગોઠવીને તેમને અમુક જ સમયે ગાવાથી

મન ઉપર વિશેષ જાતની અસર થાય છે. એનો અનુભવ આપણને ઘણી વાર થાય છે. દાખલા તરીકે, એક ભજન અથવા તેની સુરાવટ રાત્રે મારા ઉપર જે અસર કરશે તે જ જાતની અસર સવારે થશે જ એમ નથી હોતું. તેનું કારણ ગાનારની પ્રકૃતિ તથા સાંભળનારની વૃત્તિ એટલું જ નહિ, પણ હવાના ફેરફારને લીધે અવાજનાં આંદોલન ઓછાવત્તા પ્રમાણમાં થાય છે તેથી જ અસરમાં ફરક પડે છે.

અવાજનાં આંદોલનની અસર આવી રીતે થાય છે, એ આપણા શાસ્ત્રકારોએ પણ જોયું. આધુનિક આંદોલન-શાસ્ત્રની તેઓને ખબર હતી એમ મારો કહેવાનો ઉદ્દેશ નથી. જેમ આંદોલનની બંધી વસ્તુઓ ઉપર અસર થાય છે, તેમ સંગીતમાં બધાં સાધનો ઉપર અસર થવી જોઈએ. આટલું જ આપણા શાસ્ત્રકારોને માટે સમજવું બસ હતું. તેઓએ જોઈ લીધું અને અનેક રાગરાગિણીઓનું વર્ગીકરણ જાતજાતની મોસમ તરફ દૃષ્ટિ રાખીને કર્યું. વસંત રાગ વસંત ઋતુમાં ગમે તે વખતે ગવાય છે. એ પણ આપણા શાસ્ત્રકારોની વિચારસરણી બતાવે છે. ગુજરાતમાં ભક્ત કવયિત્રી મીરાંબાઈએ પોતાનું એક સુંદર ગાયન મલ્હાર રાગમાં રચ્યું છે:

બરસે બુંદરિયા સાવનકી

સાવનકી મન ભાવનકી

નન્હી નન્હી બુંદન મેહા બરસે

સીતલ પાવન સોહાબનકી

રાગ મલ્હાર અને રાગ મેઘ એ બન્ને રાગો એક નથી. પ્રાચીન સંગીતમાં મલ્હાર રાગ મેઘ રાગની બાઈ

તરીકે મનાયો છે. તેથી તે બન્ને રાગરાગિણીમાં થોડું સામ્ય હશે એમ લાગે છે. હાલમાં તો એ બન્ને રાગમાં થોડું સામ્ય જોવામાં આવે છે. કદાચ પ્રાચીન કાળનાં રાગરાગિણીઓનું આ એક અવશેષ રહેલું ન હોય? હાલમાં જે મેઘ રાગ ગવાય છે, તેમાં કોઈક કોઈક વિદ્વાન પુરુષો ગાંધાર અને ધૈવત એ બન્ને સ્વરો વળ્ય કરીને ગાય છે. તેથી મેઘ રાગમાં સારંગનો આભાસ થાય છે. પરંતુ સારંગને ટાળીને પણ ઉપલા બે સ્વરો વળ્ય કરીને તે રાગ સારી પેઠે ગાઈ શકાય છે.

મધપૂરો : વર્ષ ૩, અંક ૨માંથી.

ભૈરવ અને શ્રી રાગ

આર્ય સંગીત ઉપર પ્રાચીન તેમ જ અર્વાચીન કાળમાં સંસ્કૃત અને દેશી ભાષામાં જેટલા ગ્રંથો પ્રસિદ્ધ થયા છે, તેમનું નિરીક્ષણ કરતાં દેખાશે કે પ્રાચીન અને અર્વાચીન ક્ષેત્રોએ તત્કાલીન પ્રચલિત રાગોની ચર્ચા પોતપોતાના ગ્રંથોમાં કરી છે, પણ તેની સાથે તેમના સ્વરોનું યથાર્થ સ્પષ્ટીકરણ કયું નથી. સ્વરાધ્યાય અને રાગાધ્યાયની વચ્ચે એક જાતની સાંકળ જોઈએ, તે આપી નથી. પ્રાચીન પદ્ધતિનું ગાયન, તેમાંથી નીકળતી ગ્રામરાગપદ્ધતિ, ગ્રામરાગપદ્ધતિમાંથી વિકસિત થયેલી ભાષાવિભાષા, ક્રિયાંગ વગેરે ગાયનપદ્ધતિ, ત્યાર પછીના છ રાગ, છત્રીસ રાગિણી, તેમનાં પુત્ર અને પુત્રભાર્યા વગેરે રાગપ્રપંચપદ્ધતિ અને આ બે ત્રણ સૈકાં દરમિયાન પ્રચલિત થયેલી ગાયનપદ્ધતિ — આ બધાનું વિવેચન તે ગ્રંથોમાં છે. જાતિનું ગાયન અને ગ્રામરાગપદ્ધતિ નષ્ટ થઈ અને બધું જ ગાયન એક ષડ્જગ્રામમાં જ ગાવાની નવીન પદ્ધતિ શરૂ થઈ, ત્યારથી મેળપદ્ધતિનો સ્વીકાર આપણા

અંકારોએ કરેલો છે. તે પહેલાં છ રાગ અને છત્રીસ રાગિણીઓનો પ્રચાર ઉત્તર હિંદુસ્તાનમાં ઘણે ભાગે હતો, એમ દેખાય છે; પણ તે છ રાગો એટલે મુખ્ય છ મેળ જ હતા કે કેમ, તેનો સ્પષ્ટ ખુલાસો રાગરાગિણીઓના અંથોમાં કરેલો નથી.

પ્રારંભમાં એ વાત ધ્યાનમાં રાખવી જોઈએ કે, પ્રાચીન અંથોમાં જે છ રાગોનાં નામો મળે છે તેમાં એકવાક્યતા નથી. રાગરાગિણીઓના આ ભાર્યાપુત્રોના વર્ગીકરણ વિષે પણ એકમત નથી. તેમાં શિવમત, હનુમાનમત, રાગાર્ણવમત, કલ્પિનાથમત, ભૈરવમત ઇત્યાદિ અનેક મતો છે. સંસ્કૃત અંથોનો આધાર લઈને કેટલાક પશ્ચિમ અંકારોએ પણ રાગરાગિણીઓ વિષે ગુદા ગુદા મતો પ્રગટ કર્યા છે. ઉત્તરમાં સંગીતદર્પણ અને સંગીતપારિજાત નામના એ મુખ્ય સંગીતઅંથો છે. તેમાં હનુમાનમત છે, એમ તે અંથોમાં કહેલું છે. તેમાં કેટલા મતોની ચર્ચા કરેલી છે, કેટલાં રાગરાગિણીઓનું વિવેચન છે અને તેમાં અને અત્યારનાં રાગરાગિણીઓમાં કેટલું સામ્યાસામ્ય છે, તે જોઈશું.

હનુમાનમત પ્રમાણે ભૈરવ, કૈશિક (માલવકૈશિક), હિંડોલ, દીપક, શ્રી અને મેઘ આ છ રાગ છે. એમાંના ભૈરવ, માલવકૈશિક એટલે માલકંસ, હિંડોલ, શ્રી, આ ચાર રાગો બધાને પરિચિત છે. પણ મેઘ અને દીપક વિષે બહુ ઓછા લોકો જાણે છે. મેઘ મલ્હારનો જ એક પ્રકાર છે. દીપક રાગ વિષે મતભેદ છે. કેટલાક તેને કલ્યાણ જેવો, કેટલાક પૂર્વી જેવો, અને કેટલાક ધનાશ્રી જેવો માને છે. પહેલાં ભૈરવનો વિચાર કરીએ.

ભૈરવ

આ રાગમાં હમણાં સાતેય સ્વર બેવામાં આવે છે. તેમાં ઋષભ અને ધૈવત સ્વર કામળ છે. ધૈવત સ્વર મુખ્ય છે, અને તેના પર આંદોલન પણ હોય છે. સામાન્ય રીતે આ રાગનો પ્રયોગ સા ગ મ પ ધ નિ સા નિ પ ધ પ, મ ગ, મ પ રે, સા આવી રીતે થાય છે. એમાં સાતેય સ્વર આવે છે તેથી એને સંપૂર્ણ રાગ કહેવાય છે. હવે એનું જો બારીકાઈથી પરીક્ષણ કરીશું તો દેખાશે કે આરોહમાં રિ પ સ્વરો અંશતઃ વર્ણ્ય છે. એ વાત પ્રાચીન ભૈરવ રાગનો એક અવશેષ છે તેનો પુરાવો થઈ શકે તેમ છે. કારણ, પ્રાચીન ભૈરવની વ્યાખ્યામાં ભૈરવ રાગ ઓડવ એટલે પાંચ સ્વરોનો છે, અને તેમાં ઋષભ અને પંચમ સ્વર વર્ણ્ય છે, એમ કહેલું છે.

સંગીતપારિજાતમાં તો ધૈવત કામળ હોય છે, એમ સ્પષ્ટ કહેલું છે. સંગીતસમયસાર, સંગીતરત્નાકર, દર્પણ-પારિજાત વગેરે ગ્રંથોમાં ભૈરવને ઓડવ કહેલો છે. ત્યાર પછી ભૈરવમાં ફરક થયો છે, એમ દેખાય છે. કારણ કે પછીના સમયમાં તે ષાઢવ અને સંપૂર્ણ થયેલો જણાય છે.

સ્વતંત્ર સંપૂર્ણ રાગોમાં ઓડવ સ્વરૂપ જ મુખ્ય દેખાય છે. દા. ત.

ભૈરવ — સા ગ મ પ ધ નિ સા નિ ધ પ ધ મ ગ મ ગ સા

આસાવરી — સા રે મ પ ધ નિ સા

ભૈરવી — નિ સા ગ મ ધ નિ સા

ખિલાવલ — સા ગ પ ધ નિ સા

તોડી — ધં સા રે ગ મ ધ સા ।

મુલતાની — સા ગ મ પ નિ સા

પૂર્વી — નિ રે ગ મ ધ નિ

કલ્યાણ — નિ રે ગ મ ધ નિ

ત્રિહાગ — નિ સા ગ મ પ નિ

કેદાર — સા મ પ સા ।

દેસ — સા રે મ પ નિ સા

કામોદ — સા રે Δ મ પ નિ સા ।

હમીર — સા ગ મ ધ સા ।

નટ — સા રે ગ મ પ સા પ રે સા

પૂરિયા — નિ રે ગ મ ધ નિ

આગેશ્રી — નિ સા ગ મ ધ નિ

ઉપરની યાદી પરથી દેખાશે કે રાગને આવશ્યક એવા પાંચ જ સ્વર હોય છે. તેમને કાયમ રાખીને બીજા સ્વરો એવી રીતે દાખલ કરવામાં આવે છે કે જેથી રસહાનિ ન થાય, બલકે રસપુષ્ટિ થાય. એવી રીતે એક અથવા બે સ્વર દાખલ થવાથી પાડવ અને સંપૂર્ણ એવા બે પ્રકારો થાય છે. પણ રાગનું મુખ્ય સ્વરૂપ ઓડવ જ હોય છે. આ દૃષ્ટિએ મુખ્ય છ રાગોનું સ્વરૂપ ઓડવ હોય છે, એમ પ્રાચીન શાસ્ત્રકારોએ કહ્યું હશે. પ્રસ્તુત ભૈરવ રાગમાં ઋષભ અને પંચમ વળ્ય કરવાનું કહ્યું છે. ભૈરવ રાગ પ્રાચીન પરંપરાથી ચાલતો આવ્યો છે, અને તે બૃહદેશી અને રતનાકર જેવા

પ્રાચીન ગ્રંથોમાં વર્ણવેલ છે. આ રાગ પ્રાચીન ભિન્ન ષડ્જ નામના ગ્રામ રાગમાંથી નીકળ્યો છે અને ભિન્ન ષડ્જમાં પણ ઋષભ પંચમ વર્ણ કરવા કહેલું છે. ગાંધાર અને નિષાદને અનુક્રમે અંતર અને કાકલી કહ્યા છે. અંતર અને કાકલી સ્વરોને અર્વાચીન ભાષામાં શુદ્ધ ગંધાર અને શુદ્ધ નિષાદ કહેલ છે. હવે રહ્યો ધૈવતનો પ્રશ્ન. તેને વિષે પણ સંગીતદર્પણમાં ‘ધૈવત વિકૃત છે’ એમ કહેલું છે, અને સંગીતપારિજાતમાં તે ધૈવત કોમળ છે, એમ સ્પષ્ટ રીતે કહ્યું છે. તેથી હવે ભૈરવ રાગનું સ્વરૂપ ઓડવ, અને પ્રાચીન સ્વર — ષડ્જ, ગાંધાર શુદ્ધ, મધ્યમ શુદ્ધ, ધૈવત કોમળ, અને નિષાદ શુદ્ધ — એવું થયું. બધા પ્રાચીન ગ્રંથકાર કબૂલ કરે છે કે ભૈરવ ઓડવ રાગ છે. આગળ જતાં તેનું સ્વરૂપ ષાડવ, ઓડવ થયું. કોમળ ધૈવતનો સંવાદી સ્વર કોમળ થયો અને તે ભૈરવમાં દાખલ થયો. એમ ષાડવ સ્વરૂપ થયા પછી પંચમ પણ આવ્યો, અને આખરે એ જ રાગ સંપૂર્ણ થયો. આજે તેનું સંપૂર્ણ સ્વરૂપ પ્રચલિત છે. સંગીતકલ્પદ્રુમમાં ભૈરવ રાગનાં ઓડવ, ષાડવ અને સંપૂર્ણ આ ત્રણેય સ્વરૂપના દાખલા આપ્યા છે. પ્રાર્થના માટે આ રાગ અનુકૂળ છે, એમ કહેલું છે. કેમ કે કોમળ ધૈવત પરથી પંચમ ઉપર અને મધ્યમથી કોમળ ઋષભ પર મીંડમાં જે સ્વર લેવાય છે, તેથી શાંત અને ગંભીર વાતાવરણ ઉત્પન્ન થાય છે. મધ્યમ સ્વરનું ગાંભીર્ય તો પ્રસિદ્ધ છે જ.

સંગીતસમયસારમાં શ્રી રાગને ટક્ક રાગનું અંગ મોનવામાં આવ્યું છે. સંગીતસમયસારમાં આપેલું લક્ષણ આમ છે :

શુદ્ધષાડવરાગાઙ્ગ શુદ્ધવજ્રાલસંજ્ઞકઃ ।

(ના ? ન્યા) સાંશો મધ્યમેનાસ્ય પ્રહર્ષે વિનિયોજનમ્ ॥

ટલ્લ રાગ ગ્રામ રાગ છે. તેમાં ગાંધાર, નિષાદ અંતર અને કાકલીના છે, એમ કહેલું છે. એટલે અત્યારના આ બન્ને સ્વર શુદ્ધ થયા, પણ શ્રી રાગમાં પણ ભૈરવની જેમ ઋષભ પંચમ વર્ત્ય છે, એમ કહેલું છે. મૂર્છના ધૈવતની છે, અને તે મૂર્છનાથી આવતા ધૈવત પણ કોમળ છે. પંચમની જગ્યાએ તીવ્ર મધ્યમ અને મધ્યમ શુદ્ધ આવે છે. ઋષભ કોમળ હોય છે. મૂર્છનાસ્વર નીચે મુજબ છે :

ધ ૨ ની ૪ સા ૩ રે ૨ ગ ૪ મ ૪ પ ૩ ધ
એનો અર્થ એમ થયો કે ધૈવતને ' સા ' માનીએ તો પહેલાંની જેમ આવતા સ્વર નીચે મુજબ છે :

સા ૨ રે ૪ ગ ૩ મ ૨ પ ૪ ધ ૪ ની ૩ સા
એમાં દેખાશે કે પૂજ શુદ્ધ, ઋષભ કોમળ, ગાંધાર કોમળ, મ શુદ્ધ, મ તીવ્ર, ધૈવત કોમળ, નિષાદ કોમળ આટલા સ્વર આવે છે. તેમાંના ગાંધાર અને નિષાદ અંતર અને કાકલી હોવાથી તેમને વિષે પ્રશ્ન નથી. ઋષભ ધૈવત કોમળ છે, બન્ને મધ્યમ છે. એટલે પંચમની જગ્યાએ આવતા તીવ્ર મધ્યમ અને ઋષભ છોડી દઈએ તો બાકીના સ્વર સા, ગ (શુદ્ધ), મ (શુદ્ધ), ધ (કોમળ), નિ (શુદ્ધ) અને સા આટલા આવે છે, અને તે ભૈરવની જેમ હોય છે. તેથી શ્રી રાગ પણ ભૈરવની જેમ ઓડવ થયો. સંગીત-રતનાકરમાં શ્રી રાગનું વર્ણન નીચે પ્રમાણે કર્યું છે :

ષઢજે ષઢજી સમુદ્ભૂતં શ્રીરાગં સ્વત્પપંચમમ્ ।

સામાન્ય રીતે રત્નાકર ગ્રંથ દક્ષિણના રાગોનું વિવેચન કરે છે. પણ તેમાં આ રાગ ટક્ક રાગમાંથી ઉત્પન્ન થયો છે એવો ઉલ્લેખ નથી. તેથી રત્નાકરના મત પ્રમાણે તેમાં અંતર ગાંધાર અને કાકલી નિષાદ સ્થિત શકાય તેમ નથી. એટલે આ રાગમાં કોમળ ગાંધાર અને કોમળ નિષાદ જ આવે, એવો આ ગ્રંથનો મત દેખાય છે. તે સિવાય પાશ્વ જાતિની મૂર્છનામાં ત્રણ શ્રુતિના ઋષભ ધ્રુવ આવે છે. આ બધા પુરાવા પરથી એવું કહી શકાય તેમ છે કે, શ્રીરાગ વિષે રત્નાકરનો આધાર સ્થિત શકાય એમ નથી. દક્ષિણના શ્રીરાગને માટે તે કદાચ લાગુ પડતો હોય.

સંગીતમાં તાલનું મહત્ત્વ

સંસ્કૃતમાં 'તલ્' ધાતુ છે, એ ઉપરથી તાલ શબ્દની ઉત્પત્તિ થઈ છે. તાલસ્તલ પ્રતિષ્ઠાયાં, એટલે તાળી મારવાથી જેની પ્રતિષ્ઠા થાય છે તે તાલ. જે હાથથી તાળી વગાડવી એ તાલ છે. તાલ એ ધર્પણ છે. કોઈ પણ એ વસ્તુના એકબીજા પર પડવાથી જે આઘાત થાય છે તે તાલ છે. પણ શાસ્ત્રમાં આવું ધર્પણ કે તાળી પડે તેને તાલ નથી કહેતા, પણ તેની વિશેષ વ્યાખ્યા કરેલી છે. તાળી પાડવામાં કોઈ પણ જાતનું પ્રમાણ સચવાયેલું હોય તો જ તે બરાબર તાલ કહેવાય. આ પ્રમાણને 'લય' કહેવામાં આવે છે. લય એ તાલનો પ્રાણ છે.

લય ત્રણ પ્રકારના છે. દ્રુત, મધ્ય અને વિલંબિત. વૈદિક ભાષામાં તેને વૃત્તિ કહેવામાં આવે છે. 'ઋગ્વેદ પ્રતિશાખ્ય'માં તેનો ઉલ્લેખ નીચે પ્રમાણે છે :

‘તિસ્રો વૃત્તિરુપદિશન્તિ વાચો વિલમ્બતાં મધ્યમાં દ્રુતાં ચ ।

તિસ્રોવૃત્તિર્વીચ ઉપદિશન્તિ આચાર્યાઃ ।

પછી વૃત્તિનો અર્થ લય થઈ ગયો.

હવે દ્રુત, મધ્યમ અને વિલંબિત એ ત્રણ પ્રકારના લય પર આવીએ. દ્રુત એટલે ત્વરિત; જેની ગતિ ઉતાવળી છે તે દ્રુત. વિલંબિત એટલે જેમાં એકદમ ધીમી ગતિ હોય તે. અને જેની ત્વરિત પણ નહિ ને ધીમી પણ નહિ, એવી વચલી ગતિ તે મધ્યમ. દાખલા તરીકે ૧૬ આંકડા ૧૬ સેકન્ડમાં ગણવા તે મધ્યમ, ૮ સેકન્ડમાં ગણવા તે દ્રુત અને ૩૨ સેકન્ડમાં ગણવા તે વિલંબિત. એ ઉપરથી સમજી શકાય છે કે દ્રુતથી મધ્યમ લય બમણો વખત લે છે. અને મધ્યમ કરતાં વિલંબિત લય બમણો વખત લે છે.

કાળ માપવાને માટે આપણા શાસ્ત્રકારોએ એક માપ નક્કી કર્યું છે. તેને માત્રા કહેવામાં આવે છે. એક સેંકડે એક માત્રા ગણીએ તો ચાલે. એ માત્રાના અર્ધ, પા, $\frac{1}{4}$, ઇત્યાદિ ભાગોનાં દ્રુત, અણુદ્રુત, અણુઅણુદ્રુત ઇત્યાદિ નામો છે. તેમ જ એ માત્રાને ગુરુ, ત્રણ માત્રાને ધ્રુત અને ચાર માત્રાને ચતસ્ર કહેવાય છે.

હવે સ્વરની સાથે આવી માત્રાઓનો કેવી રીતે સંબંધ આવે છે, તે આપણે જોઈએ.

આપણે કોઈ પણ સ્વર ગાઈએ તો તેને લંબાવવાની મર્યાદા હોય છે. મર્યાદા એટલે મિતિ, માપ, કે અમુક એક કાળ. કોઈ પણ મનુષ્ય થોભ્યા વિના સ્વર લંબાવ્યા જ કરે એ બનવું જ અશક્ય છે. માટે જ સ્વરને લંબાઈ કે પહોળાઈ થાય છે. અનેક સ્વરોની રચનાથી રાગ થાય છે. તેનું પણ રહસ્ય લંબાઈ કે પહોળાઈમાં છે. સ્વરોનું અલ્પત્વ ને બહુત્વ ફેરવવાથી રાગમાં ફરક પડે છે. તે પણ એ જ બતાવે છે. દાખલા તરીકે, બિહાગ રાગમાં આરોહમાં ઋષભ ને

ધૈવત સ્વર વળ્ખા છે, અને તે અવરોહમાં સંપૂર્ણ છે. પણ અવરોહમાં જે ધૈવત કે ઋષભ શ્રેવામાં આવે છે, તે બહુ જ અલ્પ પ્રમાણમાં શ્રેવાય છે. ઇતર સ્વરો જેમ પોતાની લંબાઈથી રહે છે તેમ આ સ્વરો રહેતા નથી. જેમ :

નિ સા ગ મ પ ની સા

• • • • • -

નિ ધ મ પ મ ગ મ ગ રે નિ સા
- ~ ~ • • • • ~ -

આ બિહાગના સ્વરૂપમાં ધૈવત અને ઋષભ બહુ જ અલ્પ છે. તેને જે આપણે છૂટથી લંબાવીશું તો બીજા રાગ થઈ જશે. જેમ :

નિ ધ મ પ મ ગ મ ગ રે નિ સા
~ • • • • • • • • • •

અહીં ઉપલા સ્વરો શ્રેવા છતાં કાળની માત્રાનું પ્રમાણ બદલવાથી 'બિહાગનો' 'હમીર કલ્યાણ' રાગ થઈ ગયો.

આ પ્રમાણે કેવળ તાલની રચના બદલવાથી રાગ બદલાયો, એટલે રાગને લગતો રસ પણ બદલાયો.

હવે જુદી જુદી માત્રાની રચનાથી જે જુદા જુદા તાલો નિર્માણ થાય છે, તે વિષે કહેવાની આવશ્યકતા છે.

જે સરખી સરખી તાળી પાડી એકાદ ગીત ગાવામાં આવે તો તેને આપણે આદિ તાલ કહીશું. એ માત્રાનો આવર્ત કરી એમાં ગાશું તો બીજા તાલ દાદરા કેરવા થશે. આવર્ત

એટલે ચક્ર પ્રદક્ષિણા કે ફેરો. આમાં કંઈક ક્રમ હોય છે જ. એટલે કે બે માત્રામાં એક માત્રા પર તાળી પાડવી અને બીજી ખાલી રાખવી. આ બે ક્રિયા માટે ‘સશબ્દ’ને ‘નિઃશબ્દ’ એવાં બે નામો છે. જે માત્રા પર તાળી પડે તે સશબ્દ ક્રિયા અને જે તાળી વગરની માત્રા તે નિશબ્દ ક્રિયા, આવું કંઈક ધોરણ દરેક તાલમાં હોય છે. ૩, ૪, ૫, ૬, ૭, ૮, ૯, ૧૦, ૧૧, ૧૨, ૧૩, ૧૪, ૧૫, ૧૬થી માંડીને અનેક માત્રાના જથ્થાને કાયમ કરી તેમના તાલ બનાવવામાં આવે છે, અને તેમાં સશબ્દ કે નિઃશબ્દ માત્રા કેટલી રાખવી તેનું ધોરણ બાંધેલું હોય છે. તેથી જુદા જુદા આવર્તમાં બન્ને ક્રિયાઓની રચના જુદી પડે છે, અને તાલનું સ્વરૂપ પણ જુદું થાય છે. જેમ ૩ માત્રાનો દાદરો, ૪નો ધુમાળી, ૫નો સુરશક, ૬નો દ્રુત એકતાલ, ૭નો તેવરા, ૮નો ત્રીનતાલ, ૯નો મત્તાલ, ૧૦નો ઝપતાલ, ૧૧નો હનુમંત, ૧૨નો ચોતાલ, ૧૩નો વિશ્વતાલ, ૧૪નો ધમાર, ૧૫નો સવારી, ૧૬નો ૩૬ ઇત્યાદિ તાલોના આવર્તો તે તે માત્રાના હોય છે. અને તેમાં સશબ્દ અને નિઃશબ્દ ક્રિયાની ગોઠવણ જુદી માત્રા પર હોય છે. તેથી કોઈ પણ એક જ ગીત એક જ રાગમાં પણ બતાવેલ દરેક તાલમાં ગાઈ જોઈશું તો આપણને જુદા જુદા પ્રકારના રસોનો અનુભવ થશે.

વીર અને અહભુત, શૃંગાર અને કરુણ, બીભત્સ અને ભયાનક, ભક્તિ ઇત્યાદિના ચમત્કારો ઘણાખરા આપણને તાલ અને સુરના સંયોગથી અનુભવવા મળે છે. કેવળ સૂરમાં મનુષ્ય ગાઈ પણ નથી શકતો. તેને તાલનું પ્રત્યક્ષ જ્ઞાન નહિ હોય

તોપણ તે અજાણ્યે તાલમાં જ ગાય છે. મૂળ વાત એ છે કે સ્વરની સ્થિતિ જ્યાં સુધી કાયમ નહિ થાય ત્યાં સુધી કોઈ પણ રસનો નિશ્ચય નથી થતો. જંગલમાંથી નીકળતો એક જ અવાજ સાંભળીને ચિત્ત તલ્લીન તો થાય છે, પણ તે અમુક એક તાલમાં બદ્ધ થતાં જ તેનો રસ આપણી સામે રપટ થાય છે. એ વાત સમજવી અઘરી લાગશે. પરંતુ તેનો અભ્યાસી તરત જ સમજી શકે છે.

મધપૂડો : વર્ષ ૧, અંક ૪માંથી.

સંગીતના પ્રબંધો

જેમ કવિતાની અંદર ગણ, માત્રા, પ્રાસનો હિસાબ છે તેમ જ સંગીતમાં માત્રા, લય, તાલના હિસાબ છે. ગણ, માત્રાઓથી, કવિતામાં અનેક વૃત્તો થાય છે, અને તેનો ઉપયોગ જુદા જુદા રસોના પ્રયોગના અર્થે થાય છે. સંગીતમાં માત્રા, લય વગેરેથી અનેક તાલો થાય છે, અને તેથી જુદા જુદા પ્રબંધોનું ગાયન થાય છે. આ પ્રબંધો પણ કવિતાની પેઠે જ જુદા જુદા રસોનો અનુભવ કરાવે છે.

હાલની ઉત્તર સંગીતપદ્ધતિમાં જે પ્રબંધો છે, તેમાં મુખ્યત્વે કરીને ધ્રુપદ, ધમાર, હોરી, ખ્યાલ, ટપ્પા, કુમરી, ત્રિવટ, તરાના, ચતરંગ વગેરે હોય છે.

શાસ્ત્રોક્ત ગાયન ગાનારાઓમાં ગાયનનો ધ્રુપદ નામનો પ્રબંધ ઉત્તમ મનાય છે. ખ્યાલ અને ટપ્પાના વિભાગો-દાખલા તરીકે, ચતરંગ, ત્રિવટ મનાય છે. તરાના, જુગલબંધ, રખાસાગર અને પ્રકારના પ્રબંધોમાં આવે છે. કુમરી, ગઝલ, કેમટા એ પ્રકારો ટપ્પામાં હોય છે. હવે ધ્રુપદ તરફ નજર નાંખીએ.

ધ્રુપદના ચાર ભાગ હોય છે. તેને આસ્થાઈ, અંતરા, આભોગ, અને સંચારી કહેવાય છે. આસ્થાઈ વિભાગ એ મુખ્ય અને સાથે હોય છે. અંતરા એટલે આસ્થાઈ સાથે

સંબંધ રાખનાર બીજો વિભાગ. આસ્થાઈ, અંતરા પછી આભોગ, એ ત્રીજો વિભાગ છે. અને સંચારીમાં ત્રણ ભાગના સ્વરોનું ઘણું કરીને મિશ્રણ હોય છે. દરેક ભાગમાં ગાયનની કેટલીક લીટીઓ રાખવામાં આવે છે. તેનો અમુક એક ચોક્કસ નિયમ નથી. અથવા તો ધ્રુપદ કેટલું લાંબું હોવું જોઈએ એનો પણ નિયમ નથી. પહેલાં ધ્રુપદના પ્રત્યેક વિભાગમાં ચાર ચરણ હતાં. પરંતુ આ નિયમ આગળ ઉપર ન પળાયો. પ્રાચીન ધ્રુપદોમાં શબ્દો વધારે હોવાથી ગાવાની અડચણ આવી, તેથી ધ્રુપદો અથવા પ્રબંધો બહુ જ ટૂંકા કરવામાં આવ્યા. આગળ ઉપર આભોગ અને સંચારી એ બે વિભાગ પણ ઊડી ગયા. ધ્રુપદ ઘણું કરીને પખવાજ — મૃદંગવાદન — સાથે ગાવામાં આવે છે. ધ્રુપદ ઘણું કરીને ચૌતાલ, સુક્રાંક તાલ, ઝપતાલ, આદિતાલ, તેવરા વગેરેમાં હોય છે. ધ્રુપદ ગાનારા ગાયકોના વર્ગો ઉપરથી પણ જુદાં જુદાં નામો પડ્યાં છે. તેને ગૌરહારિ, નૌહારિ, ડાગરિ અને ખંડારિ કહેવામાં આવે છે. ગાયકોનાં ઘરાણાંઓ ઉપરથી અને તેમની ગાવાની ઢબ ઉપરથી આ પ્રકારો થઈ ગયા. સંગીતરત્નાકરમાં પણ શુદ્ધા, ભિન્ના, ગૌડી, વેસરા અને સાધારણી નામના ગીતોના પ્રકાર આપ્યા છે. પણ તેમને સમજીને ગાનાર અથવા તેને સમજાવનાર કોઈ રહ્યો હોય એમ લાગતું નથી.

ધ્રુપદ ગાનારનો એક જમાનો થઈ ગયો. અકબર આદશાહના વખતના નામાંકિત ગાયક તાનસેન તથા તેમના વખતના બીજા ગવૈયાઓ જમરા ધ્રુપદ ગાનારા હતા. તાનસેનની કવિતા પણ જે મળે છે તેની અંદર ઘણાખરા

ધ્રુપદો જ છે. ગોપાલ નાયક, બાબુ બાળરાવ, એ તાનસેનના પહેલા જમાનાના. તેઓ ધ્રુપદો ગાનારા જ હતા. તાનસેન પછી ધુંડી, બક્ષુ, સુરદાસ વગેરે થઈ ગયા.

પંખજમાં મૌલાદાદ, અક્ષીદાસ વગેરે મોટા મોટા ધ્રુપદ ગાનારાઓ થઈ ગયા. આ ધ્રુપદના ગાયનની ઉત્પત્તિ જ્વાલિયરના રાજ માનસિંહે કરી છે. હવે ખ્યાલ વિષે.

ખ્યાલ શબ્દ પરિચય છે. યથા ઇચ્છા ગાયન કરવું તેનું નામ ખ્યાલ — એટલે તેમાં ધ્રુપદના જેવી મર્યાદા નથી. અને એના બે જ ભાગ હોય છે, આસ્થાઈ ને અંતરા. ખ્યાલ વિલાંબિત, તીનતાલ, એકતાલ, ઝપતાલ ઝુમરા, આડાચૌતાલ વગેરેમાં હોય છે. ધ્રુપદમાં અને ખ્યાલમાં ફરક એટલો છે કે ધ્રુપદના સ્વરો વિશેષતઃ છૂટા છૂટા ને કડા ને ખ્યાલના સ્વરો મીડના વધારે હોય છે. ખ્યાલમાં જે ક્ષુદ્રતાન, ગીટકડી આવે છે તે ધ્રુપદમાં નથી. અને ધ્રુપદમાં જે પ્રકારના ગમકો આવે છે તે પ્રકારના ગમકો ખ્યાલમાં નથી આવતા. ધ્રુપદની ગતિ સ્થિર હોય છે, પરંતુ ખ્યાલની તેટલી સ્થિર નથી હોતી. તેથી અમુક પ્રકારના રાગોમાં જ ખ્યાલ અને ધ્રુપદનું ગાયન વિશેષ શોભા લાયક હોય છે. ખ્યાલનું ગાયન શરૂ કરનાર સદારંગ અને અદારંગ હતા. ખ્યાલ ને ધ્રુપદના ગાયનોમાં ઈશ્વિરોપાસનાના ઉદ્દગારો જોવામાં આવતા; તથાપિ ધ્રુપદની ગતિ સ્થિર અને પ્રકૃતિ ગંભીર, તેથી ધ્રુપદનો ઉપયોગ ઈશ્વિરોપાસનામાં વધારે કરવામાં આવ્યો હતો. આગળ ઉપર ઈશ્વિરોપાસના ઉપરાંત તેમાં અનેક જ્ઞાતના શબ્દો આવ્યાથી તેના મૂળ સ્વરૂપને હાનિ થઈ છે.

મધ્યપ્રદો : વર્ષ ૬, અંક ૩માંથી.

જાતિ

શુદ્ધાઃ સ્યુર્જાતયઃ સપ્ત તાઃ ષડ્જાદિસ્વરાભિધાઃ ॥

ભારતીય સંગીતશાસ્ત્રમાં જાતિનો વિષય બહુ જ મહત્વનો છે. જાતિની વ્યાખ્યા રત્નાકરકારે વર્ણનાત્મક આપી છે. તેમાં ગ્રહ, અંશ વગેરે તેર વસ્તુઓનો સમાવેશ કરીને તેના સમુચ્ચયને ‘જાતિ’ કહેલી છે. પણ સંગીતરત્નાકરના ટીકાકાર કલ્લિનાથે જાતિ શબ્દની વ્યુત્પત્તિને અનુસરીને તેની વ્યાખ્યા કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. તે વ્યાખ્યામાં સામાન્ય રીતે ત્રણ પ્રકારો દેખાય છે :

૧. પડ્જ અથવા મધ્યમ ગ્રામમાંથી ઉત્પન્ન થાય તે જાતિ કહેવાય.

૨. નૈયાયિકોના ગોત્ર વગેરે જાતિ પ્રમાણે અનેક ગીતોની સાથે તેનો સંબંધ હંમેશા આવવાથી ગોત્ર અથવા મનુષ્યત્વ વગેરે ધર્મેને નૈયાયિકો જેમ જાતિ કહે છે, તેમ આ પણ જાતિ કહેવાય.

૩. અનેક ભાતનાં ગાયનો અને તેનું સૌંદર્ય જેમાંથી ઉત્પન્ન થાય છે તે જાતિ કહેવાય.

આ ત્રણ વ્યાખ્યામાંની છેલ્લી એ પહેલાં વિચારીએ અને પછી પહેલીનો વિચાર કરીશું.

આ બંને વ્યાખ્યા ધ્યાનપૂર્વક વિચારવા જેવી છે. નૈયાયિકાએ કલ્પેલી ગોત્વાદિ જાતિ સામાન્ય રીતે મૂર્ત સ્વરૂપમાં દેખાતી નથી. પણ શાસ્ત્રદષ્ટિયા તેને અસ્તિત્વ નથી, એમ કહી શકાતું નથી. અનેક વ્યક્તિઓમાં દેખાતું આકારસામ્ય જ આ જાતિનું મૂળ તત્ત્વ છે. જેમ આકૃતિ એક પ્રકારની હોય તોપણ વ્યક્તિઓ અનેક હોઈ શકે છે, તેમ જ જાતિ એક હોય તો પણ તેમાંથી અગર તેના આશ્રયમાંથી અનેક ગાયનો, ચીજો અથવા પદો થઈ શકે છે. તેથી જ નૈયાયિકોની જાતિની જેમ જ આ ગ્રહાદિવિશિષ્ટ સ્વરસમુદાયને જાતિ કહી શકાય છે. આ કલ્પના એક વાર બરાબર ધ્યાનમાં આવ્યા પછી પાંડિત કલ્લિનાથે આપેલી જાતિની ત્રીજી વ્યાખ્યા સહેલાઈથી સમજાશે. કારણ, વિધ વિધ ગાયનો અને તેનું સૌંદર્ય જેને લઈને ઉત્પન્ન થાય છે તે ઉપર કહેલો સ્વર-સમૂહ જાતિ છે, આ લક્ષણ તત્ત્વતઃ નૈયાયિકોના જાતિલક્ષણને અનુસરીને જ દેખાય છે. અહીં સુધી રત્નાકરકાર અને પાંડિત કલ્લિનાથના મતોનો સંક્ષેપમાં ઉલ્લેખ કર્યો છે. ઉપરના બંને પાંડિતોનો મત ભરતને અનુસરે છે.*

આજે જે પ્રત્યક્ષ ગાય છે કે વગાડે છે એવા ગાયકો કે વાદકો સમજી કે અનુભવી શકે, એવી સહેલી ઉપરના અંશકારોએ કરેલી જાતિની વ્યાખ્યા નથી, એમ કેટલાકને લાગે

*ભરત-અધ્યાય ૨૮, શ્લોક ૩૬.

છે. આગળ જઈને તેઓ એમ પણ કહે છે, “જાતિ એટલે શું અને તેનો ઉપયોગ ક્યારે અને કેવી રીતે કરવો, વગેરે વસ્તુઓ હજી સુધી અજ્ઞાત છે. એટલે ભરત અને સંગીત-રત્નાકરકારે જાતિઓનું વર્ણન કર્યું છે, છતાં તેમના કાળમાં પણ પ્રત્યક્ષ વ્યવહારમાં જાતિઓનો ઉપયોગ થતો જ હશે, એમ લાગતું નથી.” આવી શંકા પ્રદર્શિત કરનારા શ્લોકોએ ‘રત્નાકર’ અને તેના ટીકાકાર કલ્હિનાથના અંત્યનું સૂક્ષ્મ અવલોકન કર્યું હોત તો તેમને તેમની શંકાનો જવાબ મળ્યો હોત. હવે એ વાત સાચી છે કે, જાતિ એ એક જ શબ્દનો અર્થ ધ્યાનમાં લઈને બીજી વસ્તુ તરફ દુર્લક્ષ કરીએ તો જાતિનો ઉપયોગ શો છે તે સમજવું મુશ્કેલ છે. પરંતુ અંત્યકારોએ કહેલું જાતિ અને મૂર્છનાનું સ્વરૂપ બરાબર ધ્યાનમાં લઈએ તો જાતિઓનો ઉપયોગ કેવી રીતે થાય છે, તે સમજવા વગર રહે નહિ. જાતિનું સ્વરૂપ સમજવા માટે મૂર્છનાનું સ્વરૂપ પહેલાં સમજી લેવાની જરૂર છે. મૂર્છનાનું સ્વરૂપ સમજાવતાં રત્નાકરકારે કહેલું છે :

षड्जस्थानस्थितैर्न्यायै रजन्याद्याः परे विदुः ।

(સંગીતરત્નાકર શ્લોક ૪, ગ્રામ મૂર્છનાક્રમતાનાહ્યં પ્રકરણ ૪, પ્રથમ સ્વરાધ્યાય)

‘પરે વિદુઃ’ આ શબ્દો પરથી પરમતનો ઉલ્લેખ થયેલો દેખાય છે. પણ આ બીજાનો મત જરા વધારે તપાસીએ તો પાંડિત શારંગદેવને કયો અર્થ અભિપ્રેત હતો તે કહેવું મુશ્કેલ નથી. પ્રત્યક્ષ અંત્ય સામે છે તોપણ તેનાં વિધાનો વિષે અનુમાન કરવાં પડે છે, એ જરા વિચિત્ર તો દેખાય છે; તો

પણુ 'સિદ્ધસ્ય ગતિશ્ચિન્તનીયા' આ ન્યાયથી જે વસ્તુ આજના વ્યવહારની દૃષ્ટિએ સ્પષ્ટ દેખાતી નથી, તે વિષે અનુમાન કરવું પડે તો તેમાં કાંઈ દોષ છે એમ અમને લાગતું નથી. કારણુ ભારતીય સંગીતની પરંપરા વિચ્છિન્ન થવાથી જ આવો પ્રસંગ ઉપસ્થિત થયો છે, એ વાત બધાને કબૂલ કરવી પડશે.

'षड्जस्थानस्थितैर्न्यायैः'નો અર્થ શો છે, તે આપણે પહેલાં જોઈએ. હાલમાં સંગીતપ્રચારમાં જેવા ભાષા-પ્રયોગો વપરાય છે તેવા જ પ્રયોગો આ સ્પષ્ટીકરણમાં પણ વપરાયેલા છે. થાટ શબ્દ તંતુવાદને અનુસરીને વપરાયેલો છે, છતાં તે શબ્દ બધા સંગીતકારોને માન્ય હોવાથી રાગવિભોધના બેખંડ પ્રમાણે પ્રસ્તુત પ્રકરણમાં પણ તે શબ્દનો ઉપયોગ કરેલો છે.

પ્રાચીન કાળના ભારતીય સંગીતમાં સામાન્ય થાટમાંની (Standard Scale) શ્રુતિનું પરિમાણ નીચે મુજબ હોય છે :

સા રી ગ મ પ ધ ની સા

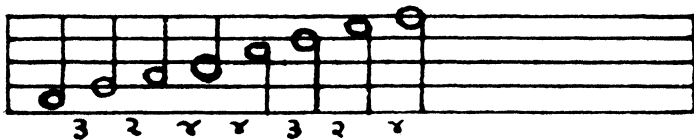
૩ ૨ ૪ ૪ ૩ ૨ ૪

(શ્રુતિઓનું પરિમાણ શું છે અને તેનું માપ કેવી રીતે નક્કી કરવું, વગેરે પ્રશ્નો દ્વિલહાર્મોનિક સોસાયટીએ પ્રસિદ્ધ કરેલા 'આર્યસંગીતાવી ઉપપત્તિ' નામના મરાઠી ગ્રંથમાં સવિસ્તર ચર્ચાયેલા છે, તે જિજ્ઞાસુઓએ અવશ્ય જોઈ લેવા.) પ્રસ્તુત કોષ્ટકમાં 'રજની' મૂર્છના કરવી હોય તો તે કોષ્ટકના ષડ્જને નિષાદ સમજીને આગળનું સ્વરસપ્તક કાઢવું, એમ સંગીત-રત્નાકરકારે કહ્યાનું અમે ઉપર લખ્યું છે. આ ઉપરથી

સામાન્ય થાટમાં પડ્ડની ચાર શ્રુતિ હોય છે; પણ હવે આ પડ્ડની બે જ શ્રુતિ છે. કારણ પડ્ડનો 'ની' થવાથી તેની પહેલાંનો સ્વર એટલે બે શ્રુતિઓનો નિષાદ પડ્ડ થાય છે. અહીંયાં મધ્યસપ્તકમાંથી મંદ્રસપ્તકમાં ગિતરતો ક્રમ છે, એ વાત ધ્યાનમાં રાખવી જોઈએ.



અથસ્તનૈર્નિષાદાયૈ રજન્યાદ્યાપરે વિદુઃ ।



રત્નાકરકારના મત પ્રમાણે નૈષાદી જાતિ એટલે બિહાર થાટ અને 'પરે વિદુઃ' આ વાક્યથી રત્નાકરકારે જે મતનો ઉલ્લેખ કર્યો છે, તે મતનો વિચાર કરતાં તે જ આપણી જાતિ થાય છે. આ પરથી વાચકોના ધ્યાનમાં આવશે કે અહીં થાટ બદલાતો નથી પણ ફક્ત જાતિઓનાં નામો બદલાય છે. મહારાષ્ટ્રમાં જે રાગને ગવૈયાઓ ભૈરવી કહે છે તે જ કર્નાટકમાં તોડી કહેવાય છે, તેના જેવો જ આ પ્રકાર છે. આ ઉપરથી જાતિ અને થાટ એ બે શબ્દો એકબીજાના પર્યાયશબ્દો છે, તે ધ્યાનમાં રાખવું જોઈએ. બીજા કેટલાકના મત પ્રમાણે મૂર્છના એટલે જ 'થાટ' એમ જાણે છે. પણ આ મત રત્નાકરકારને નાપસંદ હોવાથી જાતિને જ થાટ સમજીને આપણે આગળ ચાલવું જોઈએ.

જાતિની વ્યાખ્યા આપતાં કલ્પિનાથે પહેલા પ્રકારમાં ગ્રામેનો ઉલ્લેખ કર્યો છે. જાતિ શબ્દનો થાટ એ અર્થ સ્વીકારીએ તો પછી ગ્રામ શબ્દનો કયો અર્થ લેવો, એવો પ્રશ્ન સ્વાભાવિક રીતે આગળ આવે છે. તેનો ટૂંકમાં વિચાર કરીને પછી પ્રસ્તુત વિષય તરફ વળીશું. ૧૯૧૨ના અરસામાં તામ્રપર્ણી નદીને કાંઠે શિખાનાથ સ્વામીના દેવળની દુરસ્તી ચાલતી હતી, ત્યારે મળેલા શિલાલેખનાં ચિત્ર અને અર્થ ડૉ. અભાકર રામકૃષ્ણ ભાંડારકરે Inscriptia Indica માસિકમાં આપ્યાં હતાં. તેમાં તેમણે સાત સ્વરના સાત ગ્રામ આપીને તેનું નોટેશન પણ આપ્યું હતું. આ શિલાલેખ ઈ. સ.ના સાતમા સૈકાનો છે. તેના પર રુદ્રટનું નામ છે. તે પરથી ઈ. સ.ના સાતમા સૈકાના અરસામાં સાત ગ્રામની પદ્ધતિ કેટલાક પાંડિતો જાણતા હોવા જોઈએ, એમ લાગે છે. છતાં

ભરતે તો એ જ ગ્રામની પદ્ધતિ સ્વીકારેલી છે. આ એ ગ્રામમાં બાવીસ શ્રુતિઓનો ઉપયોગ થાય છે, એમ તેણે કહેલું છે. એટલે ભરતના કાળમાં સાત ગ્રામની પદ્ધતિ નાબૂદ થઈ હતી અને તેના બદલામાં સાત જાતિઓનો પ્રચાર હતો, એવું અનુમાન થઈ શકે એટલો પુરાવો છે. જાતિઓના વર્ણન પરથી થાટ શબ્દનો અર્થ સ્પષ્ટ થયો છે.

ભરત વગેરે લેખકોએ એ ગ્રામ પ્રચલિત માનીને તેમને અનુસરીને જાતિઓનું વર્ગીકરણ કરેલું છે. ‘ગ્રામ’ શબ્દનો અર્થ, મૂર્છના વગેરેને આધારભૂત એવો સ્વરસમૂહ, એવો રત્નાકરકારે આપેલો છે. પણ આ વ્યાખ્યા જોઈએ તેટલી સ્પષ્ટ નથી. એથી અર્થભેદ થતો નથી. ભરત અને રત્નાકરકારે ગ્રામોનું જે વર્ણન આપ્યું છે, તેનો સૂક્ષ્મ અભ્યાસ કરીએ તો ગ્રામોનું સ્વરૂપ સંક્ષેપમાં ગ્રામ કહી શકાય તેમ છે: કોઈ પણ અભ્યાસીને સંગીતનો અભ્યાસ કરવો હોય તો તેને એક વિશિષ્ટ થાટનો અભ્યાસ કરવો પડે છે. હમણાં નવીન અભ્યાસીને જે થાટ શિખવાડવામાં આવે છે તે બિહાગ કે બિલાવલ રાગને માટે ઉપયોગી હોય છે, એમ કહેવાય છે. આ થાટના સ્વરોને શુદ્ધ સ્વરો માની લઈએ તો તેને જ ષડ્જગ્રામ કહેવામાં વાંધો નથી. પણ ભરત ને રત્નાકરકારે આ થાટને શુદ્ધ માન્યો નથી. તેમણે જેને ષડ્જગ્રામનો થાટ કહેલો છે તે હાલ કાશી કે ભીમપલાસી રાગને માટે ઉપયોગી થાય છે. એનો અર્થ એમ છે કે હાલમાં જેમ બિલાવલ થાટને શુદ્ધ થાટ માનવામાં આવે છે તેમ ગ્રામીન કાળમાં કાશી થાટ શુદ્ધ મનાતો હતો. આ ઉપરથી થાટ નિશ્ચિત કરવામાં ષડ્જગ્રામનો ઉપયોગ થતો હતો, એમ માની

શકાય છે. એ જ વાત મધ્યમગ્રામને પણ લાગુ પડે છે. ફરક એટલો જ છે કે પડ્મગ્રામના પંચમની એક શ્રુતિ ઓછી કરીને સ્વરોનું અંતર મધ્યમને સા ગણીને આગળ ગણવાનું હોય છે. આ અંતરો ગણીએ તો અર્વાચીન ખમાજ થાટ થાય છે અને તેનાં સ્વરાંતરો આ પ્રમાણે થાય છે : ત્રણ શ્રુતિ ઋષભ, ચાર શ્રુતિ ગાંધાર, બે શ્રુતિ મધ્યમ, ચાર શ્રુતિ પંચમ, ત્રણ શ્રુતિ ધૈવત, બે શ્રુતિ નિષાદ અને ચાર શ્રુતિ પડ્મ. સામાન્ય રીતે કંઠગાયન અને સતાર વગેરે તંતુવાદ્યોનાં વાદનમાં જિયો સ્વર અને નીચો સ્વર એવું જે અંતર હોય છે, તેવું જ અંતર ઉપરના બંને ગ્રામોમાં પણ દેખાય છે. એટલે ગાયન નીચા સ્વરમાં અને તંતુવાદ્યો જિયા સ્વરમાં હોય છે. ગાયનમાં પણ સામાન્ય રીતે આપણે મદની અને જનની એવા બે પ્રકારો માનીએ છીએ. તેમાં મદની નીચા સ્વરમાં અને જનની જિયા સ્વરમાં હોય છે. આ બંને ગાયન-પદ્ધતિના થાટ નિશ્ચિત કરવા માટે ગ્રામોની કલ્પના ઉપયોગી થાય છે. તે સિવાય પુરુષો અને સ્ત્રીઓની કંઠ-રચનામાં સ્વાભાવિક ફરક હોવાથી, પ્રાચીન શાસ્ત્રમાં આપેલી આ ગ્રામદ્વયની કલ્પના નિર્સર્ગને પણ ધ્યાનમાં લઈને જ કરેલી છે. આ બે જ ગ્રામ પૃથ્વી પર છે, એમ સંગીતરત્નાકરમાં કહેલું છે.* તેથી આ બે જ થાટોની પદ્ધતિ રત્નાકરના કાળમાં નિશ્ચિત થાટ તરીકે મનાતી હોવી જોઈએ, એમાં શંકા નથી. ભરતની પહેલાં સાત ગ્રામ

* સંગીતરત્નાકર, સ્વરાધ્યાય, પ્રકરણ ૪, શ્લોક ૧.

જુદી જુદી પદ્ધતિએ પ્રચલિત હોવા જોઈએ, એમ ઉપર કહેલા શિલાલેખ પરથી દેખાય છે. તે સિવાય ભસ્તે આપેલું કુતપવિન્યાસનું વર્ણન બરાબર ધ્યાનમાં લઈએ તો આ કુતપવિન્યાસને માટે પણ સમ્રાટોની કલ્પના મૂલભૂત હોવી જોઈએ, એમ લાગવા માંડે છે.

તતે કુતપવિન્યાસો ગાયનઃ સપરિગ્રહઃ ।

વૈપશ્ચિકો વૈણિકશ્ચ વંશવાદસ્તથૈવ ચ ॥ ૪ ॥

માર્દગિકઃ પાણવિકસ્તથા દાર્દુરિકો બુધૈઃ ।

અવનદ્વિશ્વાવેષઃ કુતપઃ સમુદાહતઃ ॥ ૫ ॥

ઉત્તમાધમમધ્યાભિસ્તથા પ્રકૃતિભિર્યુતઃ ।

કુતપો નાટ્યયોગે તુ નાનાદેશસમાશ્રયઃ ॥ ૬ ॥

एवं गीतं च वाद्यं च नाट्यं च विविधाश्रयम् ।

अलातचक्रप्रतिमं कर्तव्यं नाट्ययोक्तृभिः ॥ ७ ॥

ભરતનાટ્યશાસ્ત્ર અ. ૨૮

ભરતના કુતપવિન્યાસના વર્ણનમાં ત્રણ રીતના વિધિ કે પ્રકાર દેખાય છે : એક, તત એટલે તંતુવાદ્યોનો; બીજો, અવનદ્વ એટલે મૃદંગ કે તબલાનો; અને ત્રીજો નાટ્ય એટલે સામિત્ય નૃત્યનો. આ ત્રણેય પ્રકારોમાં પરસ્પર સુસંબદ્ધતા હોવી આવશ્યક છે, એમ ભરતે આપેલા અલાતચક્રના દાખલા પરથી સ્પષ્ટ રીતે સિદ્ધ થાય છે. આ ત્રણેય પ્રકારોમાં પુરુષો, સ્ત્રીઓ અને તંતુવાદ્યોના સ્વરોનું મિશ્રણ છે, એ બૂલવું ન જોઈએ. ગાયન કે વાદન ચક્રાકાર ગતિમાં ચાલુ રાખવું હોય તો તે વારાફરતી ચાલુ રાખ્યા વગર છૂટકો હોતો નથી. એવા વૃંદગાયનમાં સાત આમેનો સ્વતંત્ર ઉપયોગ કરવો

શક્ય છે. ભરતનું કુતપવિન્ધાસનું આ વર્ણન હરિવંશના નટપર્વમાં વધારે સ્પષ્ટ દેખાય છે.

ભરતના કાળમાં આ પદ્ધતિ ફક્ત નાટકમાં પ્રચલિત હતી, એમ જોવામાં આવે છે. પણ ધીમે ધીમે આ પદ્ધતિ નષ્ટ થવાથી આખરે પં. શારંગદેવે 'ફક્ત જે જ ગ્રામો પૃથ્વી પર છે, વધારે નથી,' એમ કહીને આત્મસંતોષ કરી લેવો પડ્યો છે. પણ રત્નાકરકારે ગાંધાર ગ્રામનો ઉલ્લેખ કર્યો છે, પણ તે ગ્રામ સ્વર્ગલોકમાં ચાલુ છે, એમ કહેલું છે* ! આ જગ્યાએ તેનો ફક્ત ઉલ્લેખ જ નથી પણ તેનો થાટ અને તેની શ્રુતિઓના પરિમાણનુંયે વર્ણન છે. એ જ ગ્રંથનો આધાર લઈને શ્રી. હેવલ સાહેબે Ragas of Hindustan Vol. II માં (પાન ૩૯-૪૦) ગાંધાર ગ્રામનું સવિસ્તર વર્ણન આપ્યું છે. આ વર્ણન સૂક્ષ્મ દષ્ટિએ જોતાં ખચર પડે છે કે મહારાષ્ટ્રની હાલની સંગીતપદ્ધતિમાં આ થાટ ઘણું કરીને જોવામાં આવતો નથી. પણ પંચમ વર્ણ કરીને અને જે મધ્યમ લગાડીને જે રાગ ગવાય છે, તે બંગાલભૈરવી છે, એમ પ્રો. બાળકૃષ્ણ બુવા અને તેમના ચિરંજીવ પ્રો. અણ્ણાબુવા કહે છે. હજી પણ સંગીતમાં જેનો ઉપયોગ જવલ્લે જ થયેલો દેખાય છે એવા ગાંધાર ગ્રામને પં. શારંગદેવ સ્વર્ગમાં કેમ ધકેલ્યો, તેની શોધ સંગીતના ઇતિહાસની દષ્ટિએ મહત્ત્વની છે. પણ પ્રસ્તુત નિબંધનો તે વિષય ન હોવાથી તેની વધારે ચર્ચા અહીં કરી નથી.

* સંગીતરત્નાકર અ. ૧, પ્ર. ૪, શ્લોક ૫.

અત્યાર સુધીના વિવેચન પરથી એટલું સિદ્ધ થાય છે કે, ભરતપૂર્વકાળમાં સાત ગ્રામ એટલે સાત સ્વરોના સાત સ્વતંત્ર થાટ ચાલુ હતા, અને તે ભરતના કાળમાં નષ્ટ થવા લાગ્યા હતા. ધીમે ધીમે આ પીછેહઠ વધી અને આખરે સંગીતરત્નાકરના કાળમાં બાકીના પાંચ ગ્રામ નષ્ટપ્રાય થયા. અને એ જ નિશ્ચિત ગ્રામ કે થાટ કાયમ થયા. રત્નાકર પછીના કાળમાં તે આ બન્ને ગ્રામો નાબૂદ થયા અને એક ત્રીજો જ થાટ આવ્યો અને હાલમાં તેનો જ પ્રચાર ચાલુ છે. આ બધાનો વિચાર કરતાં એમ નિઃશંક રીતે કહી શકાય છે કે, સંગીતના શિક્ષણ કે વિચાર કરવાને માટે આવશ્યક જે નિશ્ચિત થાટ તે ગ્રામ. પ્રાચીન શાસ્ત્રીય પરિભાષામાં હાલની પદ્ધતિ મૂકવી હોય તો હમણાંના પ્રચલિત બિહાગ કે બિલાવલ થાટને ‘નિષાદ ગ્રામ’ કહી શકાય તેમ છે. એટલે રત્નાકરના કાળમાં જે પડ્મ અને મધ્યમ ગ્રામ ચાલુ હતા તે હાલમાં અપ્રચલિત થવા લાગ્યા છે, અને હિંદુસ્તાની ગાયનમાં નિષાદ ગ્રામ કાયમ થયો છે, એમ કહેવામાં વાંધો નથી. પ્રાચીન કાળમાં ગ્રામની કલ્પના જેમ જેમ અપ્રચલિત થવા લાગી તેમ તેમ જાતિની કલ્પના આગળ આવવા લાગી, અને આખરે ગ્રામની જગ્યા જાતિએ લીધી. તેથી ભરત પહેલાંના કાળમાં જેમ સાત ગ્રામ હતા તેમ ભરતની પછીના કાળમાં સાત શુદ્ધ જાતિ પ્રચારમાં આવી. ભરતના કાળથી આગળ ગ્રામોનું જાતિમાં રૂપાંતર થયું, પણ તેની સાથે જાતિમાં બીજી કેટલીક વધારે વસ્તુઓ સમાવિષ્ટ થવાથી ગ્રામ કરતાં જાતિનું સ્વરૂપ વધારે વિસ્તૃત થયું. પહેલાં ફક્ત થાટને જ ગ્રામ કહેવામાં આવતો, પણ હાલમાં થાટ, અંશ, ગ્રહ,

ન્યાસ છત્યાદિ રાગનું પૂર્વસ્વરૂપ—આ બધાંને સમગ્રભાવે જાતિનું નામ મળ્યું છે. તેથી ‘જાતિએ ગ્રામમાંથી ઉત્પન્ન થઈ છે,’ એવું કલિનાથનું વિધાન કેવું સયુક્તિક છે, તે વાચકના ધ્યાનમાં આવશે.

જાતિએનું યથાર્થ સ્વરૂપ જાણવું હોય તો જેમ થાટ સમજવો આવશ્યક છે, તેમ જ અંશ, ગ્રહ, ન્યાસ, અપ-ન્યાસ, વગેરે શબ્દોનો અર્થ પણ ધ્યાનમાં લેવાની જરૂર છે. તેથી તેના અર્થો અમે આગળ આપીએ છીએ :

ગ્રહ :—રાગગ્રહ ગાયન જે સ્વર પરથી શરૂ થાય છે તે સ્વર. દા. ત. યમનકલ્યાણની ચીજો સામાન્ય રીતે ત્રણ સ્વરો પરથી શરૂ થાય છે. ઉદાહરણાર્થ, ‘જીયો કરો’ એ તિલવાડાનો ખ્યાલ નિષાદ સ્વર પરથી શરૂ થાય છે. ‘મંદર મનલાયે’ એ ચીજ પંચમ પરથી ગ્રહે છે, અને ‘પરબ્રહ્મ’ એ ધ્રુવપદનો આરંભ ગાંધાર પરથી થાય છે. આ ઉપરથી યમનકલ્યાણના ગ્રહ ત્રણ હોવા જોઈએ, એમ કહી શકાય છે. (ત્રણ સંખ્યા દાખલા તરીકે લીધી છે. ચીજોની પદ્ધતિ મુજબ તેમાં ફરક થવાનો સંભવ રહે છે.) જાતિએના વર્ણનમાં રતનાકરકારે ગાંધારી જાતિનું જે વર્ણન* આપ્યું છે

* ગ્રહાંશિતારમન્દ્રાશ્ચ ન્યાસાપન્યાસકૌ તથા ।

અપિ સંન્યાસવિન્યાસૌ બહુત્વં ચાલ્પતા તતઃ ॥ ૨૮ ॥

एतान्यन्तरमार्गेण सह लक्ष्माणि जातिषु ।

षाड्वौडुविते क्वापीत्येवमाहुर्नयोदश ॥ ૨૯ ॥

સં. ર. અ. ૧, પ્ર. ૭

તે પરથી જોતાં ગાંધારી જાતિ અને યમનકલ્યાણનું સ્વરૂપ એક દેખાય છે, અને ઉપર આપેલા અર્થ પ્રમાણે જોતાં ગ્રહસ્વરો પણ એક બીજાને ઘણે ભાગે અનુકૂળ આવે તેવા છે, એમ લાગે છે. રતનાકરકારે ગાંધારી જાતિમાં સા, ગ, મ, પ, ની એવા પાંચ સ્વરો આપ્યા છે. અમે ઉપર કહ્યું છે કે યમનકલ્યાણની ચીજ જેમ ગ વગેરે સ્વરો પરથી શરૂ થાય છે, તેમ તે રાગની ચીજ પડ્મ પરથી પણ શરૂ કરવી શક્ય છે. આ પ્રમાણે આટલા ગ્રહસ્વરોના મેળ પછી યમનકલ્યાણ અને ગાંધારી જાતિનું સ્વરૂપ એક જ છે, એમ કહેવામાં વાંધો નથી. તે જ પ્રમાણે જુદા જુદા રાગોના જુદા જુદા સ્વરોના આરંભસ્વરો કયા છે, તે જોઈને તે તે રાગોના ગ્રહસ્વરો નક્કી કરવા શક્ય છે, એ સહેલાઈથી ધ્યાનમાં આવી શકે છે. યોગ્ય દિશામાં પ્રયત્ન કરીએ તો હાલના પ્રચલિત સંગીત સાથે પ્રાચીન શાસ્ત્રીય પરિભાષાનો યોગ્ય મેળ ખવડાવવો અશક્ય નથી, એ વાત કોઈ પણ વિચારક માણસે કબૂલ કરવી જોઈએ.

અંશ : જેને લીધે ચીજનું સૌંદર્ય વધે છે અને અસ્તૈર્ઘ્ય અને અંતરા વચ્ચેનો ભેદ સ્પષ્ટ થાય છે તે અંશ. તે સિવાય આલાપ અને તાનના વિભાગ પાડવામાં બીજા કરતાં જેનો વધારે ઉપયોગ કરવામાં આવે છે તેને પણ અંશસ્વર કહે છે. ભરત અને શારંગદેવે અંશસ્વરનાં લક્ષણોમાં બીજા ઘણી વસ્તુઓનો સમાવેશ કર્યો છે. પણ હાલની સંગીતપ્રચારની દૃષ્ટિએ વિચારનાં તે ક્લિષ્ટ લાગવાનો સંભવ હોવાથી ત્રણ જ મુખ્ય લક્ષણો અમે ઉપર આપ્યાં છે. આ અંશસ્વરને જ હમણાં જીવન-સ્વર કહેવામાં આવે છે,

અને આ સ્વર તે તે રાગમાં વધારે વખત આવે છે, એ બધા જાણે જ છે.

ન્યાસ : એકાદ ચીજ કે ચીજનો ભાગ, તાન અગર આલાપ જે સ્વર પર સમાપ્ત થાય છે, તેને ન્યાસ કહે છે. ખરું જોતાં આવી સાદી વસ્તુને માટે શાસ્ત્રીય નિયમોની આવશ્યકતા નથી, અને આટલી સામાન્ય વસ્તુઓ પણ શાસ્ત્રીય ચોકઠામાં બેસાડવા જઈએ તો વિષયનો વિસ્તાર અટકે છે. આ વાત ધ્યાનમાં રાખીને જ ભરત અને શારંગદેવે ન્યાસનો નિયમ ફક્ત શુદ્ધ જાતિઓને જ લાગુ પાડ્યો છે અને વિકૃત જાતિઓને તેમાંથી મુક્ત રાખી છે. શુદ્ધ જાતિનેય મુક્ત રાખી શકત; તેમ છતાં ન્યાસનો નિયમ તેમને લગાડ્યો છે; કારણ કે વિસ્તારકર્તાની સામે જાતિઓનું મૂળ સ્વરૂપ નિયમબદ્ધ હોય તો વિસ્તાર યોગ્ય દિશામાં થાય અને સંગીતમાં સૌન્દર્યનો પરિપોષ થાય. ન્યાસ ત્રણ પ્રકારનો છે : અપન્યાસ, સંન્યાસ અને વિન્યાસ.

અપન્યાસ : તાન અને આલાપની સમાપ્તિ જે સ્વર પર થાય છે તે અપન્યાસ, અને ચીજ જે સ્વર પર સમાપ્ત થાય છે તે ન્યાસ.

સંન્યાસ : જે સ્વર અંશ એટલે જીવનસ્વરનો સંવાદી હોય છે અને ચીજના પહેલા ભાગની એટલે કે અસ્તાઈની સમાપ્તિ બતાવે છે, તેને સંન્યાસસ્વર અથવા સંન્યાસ કહે છે.

વિન્યાસ : ચીજના ગુદા ગુદા ભાગમાં જે જુદાં જુદાં વાડ્યો કે સ્વરસમૂહ આવે છે તેના અંતમાં આવનાર અને અંશના સંવાદી સ્વરને વિન્યાસસ્વર કહે છે.

બહુત્વ : શાસ્ત્રકારોએ બહુત્વના બે પ્રકારો માન્યા છે : એક અલંધન અને બીજો અભ્યાસ. અલંધન એટલે તે સ્વર હાંસીને બોલવો, અને અભ્યાસ એટલે તે સ્વર ચીજમાં કે આલાપમાં ફરી ફરી બોલવો. આ બહુત્વ જુદી જુદી જાતિની રચનામાં જીવનસ્વર સિવાયના બીજા સ્વરને કે વાદીસંવાદી સ્વરને લાગુ પડે છે. જાતિની રચના પૂર્ણ કરવા માટે બહુત્વની આવશ્યકતા હોય છે. એટલે કે કઈ જાતિમાં કયા સ્વરો વધારે વખત કે હાંસીને લગાડવા તે બરાબર સમજાય, તો જાતિની રચના પૂર્ણ રીતે કરી શકાય છે.

અદ્યત્વ : આ શબ્દની વ્યાખ્યા બહુત્વની વ્યાખ્યા કરતાં ઊલટી છે. ચીજના મુખ્ય સ્વર સિવાય બીજા સ્વરો અછડતા લેવા અથવા સાવ બાતલ કરવા, તેને લંધન કહે છે. આવો અવાંતર સ્વર કવચિત્ લેવાય તો તેને અનભ્યાસ કહે છે. એમ જ સ્વરનું લંધન કે અનભ્યાસ થાય છે તેને અદ્યત્વ કહે છે. જાતિઓની રચના કરવામાં આ અદ્યત્વ ધ્યાનમાં રાખવાની જરૂર હોય છે.

તારવ્યવસ્થા : અંશરૂપ એવા તાર સપ્તકના પડ્જ કે મધ્યમથી આગળ તાર સપ્તકમાંના આગળના ચાર સ્વર લેવા, તેને તારવ્યવસ્થા કહે છે. એટલે તાર પડ્જથી તાર સપ્તકમાં જવું હોય તો પંચમ સુધી જવું અને તાર મધ્યમથી તાર નિષાદ સુધી જવું. જાતિરચનામાં આ તારવ્યવસ્થા જાળવવી આવશ્યક હોય છે.

મંદ્રવ્યવસ્થા : મધ્ય સ્થાનના પડ્જથી ગાંધાર સુધી ઊતરવું અથવા મધ્યમ ગ્રામના પડ્જથી એટલે મધ્ય સપ્તકના

મધ્યમથી નિષાદ સુધી ઊતરવું, તેને જ મંદ્રવ્યવસ્થા કહે છે. મંદ્ર સપ્તકમાં ઊતરવાની વધારેમાં વધારે મર્યાદા મંદ્ર ઋષભ સુધીની આપેલી છે. તારવ્યવસ્થા પ્રમાણે મંદ્રવ્યવસ્થાના પણ નિયમો જાતિરચનાની બાબતમાં આવશ્યક છે.

અંતરમાર્ગ : ન્યાસ, અપ-ન્યાસ, સં-ન્યાસ, વિ-ન્યાસ, ગ્રહ, અંશની જગ્યા છોડી દર્ધને વચ્ચે વચ્ચે એટલે ઉપરના બે બે સ્વરોની વચ્ચે અછડતા સ્વર લઈને, અને એવા અછડતા લીધેલા સ્વરોના આરોહ કે અવરોહની પદ્ધતિથી ગ્રહ, અંશ વગેરે મુખ્ય મુખ્ય સ્વરો સાથે ખૂબીદાર રીતે સંયોગ કરીને, એક પ્રકારનો સ્વરચમત્કાર ઉત્પન્ન કરવો તેને જ અંતરમાર્ગ કહે છે. આ પદ્ધતિનો સામાન્ય રીતે વિકૃત જાતિઓમાં જ ઉપયોગ કરવામાં આવે છે. શુદ્ધ જાતિઓમાં આ પદ્ધતિનો જવલ્લે જ પ્રયોગ થાય છે.

પાડવ : એકાદ સંપૂર્ણ થાટ નિશ્ચિત થયા પછી તેમાંનો અમુક એક સ્વર ઓછો કરવો, એમ શાસ્ત્રકારો કહે છે. તેમણે બતાવેલો સ્વર બાતલ કર્યા પછી બાકીના છ સ્વરોના સમૂહને પાડવ કહે છે. એવા છ સ્વરોના ગાયનને અથવા રાગને પણ પાડવ કહેવાની પદ્ધતિ છે.

ઔડવ : તે જ પ્રમાણે જો સંપૂર્ણ થાટમાં બે સ્વર ઓછા કરવા કહ્યું હોય, તે પાંચ સ્વરના સમૂહને કે રાગને ‘ઔડવ’ (પ્રચલિત ભાષામાં ઓડવ) કહે છે. જાતિઓનું વર્ણન કરતાં પાડવ કે ઔડવ કરવા માટે કયા સ્વરો બાતલ કરવા, તેના શાસ્ત્રકારોએ ચોક્કસ નિયમો કર્યા છે. જાતિઓના ગાયનમાં આ નિયમપાલન આવશ્યક છે.

આ તેર વસ્તુઓ મળીને જાતિ તૈયાર થાય છે. આમાંની પહેલી દસ વસ્તુઓ સ્વતંત્ર લક્ષણબોધક છે, અને પછીની ત્રણ એટલે કે અંતરમાર્ગ, પાડવ અને ઔકુવ, પ્રકારબોધક છે. આ તેર વસ્તુઓ મળીને તૈયાર થનાર તે જાતિ એટલે થાટ, અને તે પરથી ગવાતા અનેક રાગોનું મૂળ સ્વરૂપ એ બંનેનો સમુચ્ચય છે, એ કહેવાની જરૂર નથી.

હિંદી સંગીતમાં સ્વરસંમેલન અને સ્વરમાધુર્ય

શ્રી. પ્રમુખ સાહેબ, ગુરુમહારાજ, ભાર્ગવો અને બહેનો,

આજે મારા ભાષણનો વિષય, પાશ્ચાત્ય સંગીતમાં જે સ્વરસંમેલન (Harmony) છે, તે આપણા સંગીતમાં સમજીએ કે નહિ અને તે આપણા સંગીતને પોષક થશે કે નાશક, એ છે. શરૂઆતમાં સ્વરસંમેલન (Harmony) અને સ્વરમાધુર્ય (Melody) શબ્દોનું સ્પષ્ટીકરણ કરું. તે બંને શબ્દો અંગ્રેજી છે અને તે ગ્રીક ભાષામાંથી આવેલા છે. ‘એન્સાઇક્લોપીડિયા ઓફ બ્રિટાનિકા’ નામના અંગ્રેજી જ્ઞાનકોશમાં સંગીત પર એક લેખ છે. તેમાં આ બેઉ શબ્દોના અર્થ સ્પષ્ટ કર્યા છે. Harmony માં Haemonike અથવા Harmonia એટલે ‘યોગ્ય થવું’ અથવા ‘શોભવું’, એવો મૂળ શબ્દ છે. તેથી Harmony એટલે ‘General Unity of parts in a whole’ એટલે ‘અનેક અવયવો મળીને તૈયાર થતા અવયવોની એકરૂપતા.’ Melody એટલે શ્રુતિમધુર સ્વરોનો ચઢતાર અથવા આરોહઅવરોહ.

આરોહઅવરોહમાં સ્વરો એક પછી એક આવે છે, તેથી તેવા સ્વરસમુચ્ચયને Melody કહેવામાં આવ્યો છે.

ઓક્ટેવર્ડ યુનિવર્સિટીની પ્રથમ સંગીત પ્રાયમરમાં આ એ શબ્દોની સુંદર વ્યાખ્યા આપી છે:

Harmony — Two or more notes in combination.

Melody — Single note in succession.

આપણે ‘હારમની’ને માટે સ્વરસંમેલન શબ્દ વાપરીએ છીએ. પણ આ શબ્દ પૂરતો અર્થવાહી નથી. યુરોપીય સંગીતનો અભ્યાસ કરવાથી જ આ શબ્દનો સ્પષ્ટ અર્થ આપણને સમજાશે. તેમાં હારમનીનો અર્થ વિસ્તૃત છે. તેમાં સ્વરસંમેલન હોય છે, પણ તે વિશિષ્ટ નિયમોને અનુસરીને જ થયેલું હોય છે. તેમાં ફક્ત આરોહઅવરોહના જ નિયમો હોતા નથી, પણ અમુક સ્વર પછી કયો સ્વર વધારે શોભશે, તે સવાલ મુખ્ય હોય છે. કારણ બધા જ આરોહ-અવરોહ દરેકને ગમશે જ, એમ કહેવું કઠણ છે. જેટલી વ્યક્તિ તેટલી પ્રકૃતિ હોવાથી, એકી વખતે એક જ સ્વર ગાઈને બધાનું મનોરંજન કરવું અશક્ય છે. તેથી જ મેલડીથી રસિકોને જોઈએ એટલો આનંદ મળતો નથી. હારમનીમાં એવું બનતું નથી. તેના બધા સ્વરો એકજાતીય હોવાથી તેના શ્રવણથી અપૂર્વ આનંદનો અનુભવ થાય છે. તેથી જ હારમની યુરોપમાં લોકપ્રિય થઈ છે.

હિંદી સંગીતનો પાયો મેલડી ઉપર એટલો રાગરચના ઉપર રચાયેલો છે. તેમાં સ્વરપરંપરાના, તેમાંના વાદી, સંવાદી, અનુવાદી, વગેરે સ્વરો વિષે ચોક્કસ નિયમો

હોય છે, અને તેથી કરીને જે આરોહઅવરોહ થાય છે તેને જ રાગ કહેવામાં આવે છે. રાગ સ્વરોના નિયમોને લીધે જ રંજક બને છે. આપણે જ્યારે એકાદ સૂરાવર્ત અથવા ચીજ ગાઈએ અથવા સાંભળીએ છીએ, ત્યારે સૂક્ષ્મ દષ્ટિએ જોતાં દેખાશે કે તેમાં વિશિષ્ટ નિયમો હોય છે. કેટલાક સ્વરોનું આહુલ્ય, કેટલાકનું અલ્પત્વ, કેટલાક વળ્યું, કેટલાક સ્પર્ષિત (કાકુસ્વર), કેટલાક આરોહમાં વળ્યું, કેટલાક અવરોહમાં વળ્યું, વગેરે અનેક નિયમો હોય છે. રાગમાં જે સ્વર વાદી હોય છે, તેને અનુસરીને આ નિયમો લાગુ પડે છે. તેથી એક રીતે રાગમાં આપણે સ્વરસંમેલનના નિયમ પાળીએ છીએ એમ કહી શકાય. તેમાં આપણને દેખાશે કે રાગમાં વાદી, સંવાદી અને અનુવાદી સ્વરોનું જ આહુલ્ય હશે, અને તે વિશિષ્ટ સ્વરોને લીધે જ રાગ કર્ણમધુર લાગતો હશે. આ ત્રણ સ્વરોના નિયમોને અનુસરીને રાગ-વિસ્તાર કરવો હોય તો એક વાત ધ્યાનમાં રાખવી જોઈએ કે, તે રાગ ગાવામાં કે વગાડવામાં એ ત્રણેમાંથી એક પણ સ્વરને ધક્કો ન પહોંચવો જોઈએ.

આને આપણા દેશમાં એકરાષ્ટ્રત્વની ભાવના વધતી જાય છે. આખા દેશની મહાસભા એક જોઈએ, રાષ્ટ્રભાષા એક જોઈએ, રાષ્ટ્રલિપિ શક્ય હોય તો એક જોઈએ, રાષ્ટ્ર-રચનાના કાર્યક્રમો એક જોઈએ, એવા આગ્રહો બંધાતા જાય છે. એવી પરિસ્થિતિમાં સંગીતમાં પણ પદ્ધતિઓ ભલે જુદી હોય, પણ તેમાં કેટલીક એકતાનતા લાવવાની આવશ્યકતા છે. પ્રસ્તુત ક્ષેત્રમાં અમે એ એકતાનતાનો સંપૂર્ણ વિચાર કરવા

માગતા નથી, પણ તેના એક ભાગનો જ વિચાર કરવા માગીએ છીએ. ગાયકો કે વાદ્યો દાક્ષિણાત્ય હોય કે ઔત્તરીય હોય, જે સંગીતવૃંદ એટલે કે એંડની શરૂઆત અને વિકાસ આપણે આપણી શાળાઓમાં કરીએ તો સંગીતની એકતાનતા ઘણે અંશે સંધાશે. સંગીતવૃંદની વ્યાખ્યા સંગીતરત્નાકરમાં નીચે મુજબ આપેલી છે :

ગાતૃવાદકસંઘાતો વૃન્દમિત્યભિધીયતે ।

આ વૃંદના ઉત્તમ, મધ્યમ અને કનિષ્ઠ એવા ત્રણ પ્રકારો રત્નાકરમાં કહેલા છે. તેના મત પ્રમાણે ઉત્તમ વૃંદમાં ૪ મુખ્ય ગાયકો, ૮ સાથી, ૧૨ ગાયિકા, ૪ વાંસળી વગાડનાર, ૪ મૃદંગ વગાડનાર મળીને ૩૨નો સમૂહ હોવો જોઈએ. આ વૃંદમાં પાશ્ચાત્ય હારમનીની કલ્પના છે, એમ લાગતું નથી. તે કાળમાં સંગીતવૃંદનાં વાદ્યો કયા સ્વરમાં મેળવાતાં, તેનો ખુલાસો રત્નાકરમાં નથી. પણ તેની પરંપરા જેતાં તે એક જ સ્વરમાં મેળવાતાં હોવાં જોઈએ, એવું અનુમાન કરી શકાય છે. આ સંગીતવૃંદમાં જે આપણે હારમની દાખલ કરીયું તો તે આપણા સંગીતનો એક વિશિષ્ટ પ્રકારનો વિકાસ જ કહેવાય. પ્રાચીનકાળમાં રાજાઓને પ્રસન્ન કરવા, એ સંગીતનું કાર્ય હતું. આજે રાજમહારાજની ગાદી પર જનતા-જનાર્દન વિરાજે છે. સામાન્ય પ્રજાને, આમ વર્ગને પ્રસન્ન કરવો હોય તો સંઘશક્તિનો ઉપયોગ કરવો જોઈએ અને તે સંઘશક્તિનો એક રીતે સંગીતવૃંદમાં ઉપયોગ થાય છે.

હિંદુસ્તાનમાં સંગીતવૃંદ કે એંડની કલ્પના મૂર્ત સ્વરૂપમાં લાવનાર અમારા પૂજ્ય ગુરુવર્ય પંડિત વિળચ્છ દિગંજર હતા. તેમણે ગયા ૧૦-૧૨ વરસથી સંગીતવૃંદનો

પ્રયોગ અનેક કેટલાકે કર્યો છે. આજ અહીં એમાં થયેલાં ભાષ્મિહેનોમાંથી પણ ઘણાએ તે વૃંદ સાંભળ્યો હશે. પાશ્ચાત્ય એંડની કલ્પના તે પરથી આવી શકતી હતી. આજે પણ એંડ અથવા વૃંદ પ્રયોગાવસ્થામાં જ છે એમ કહેવું જોઈએ. કારણ કે તેનાં વાદ્યોમાં સ્વરની દૃષ્ટિએ સુધારો થવો આવશ્યક છે. તેથી તે વૃંદ પરિણત સ્થિતિમાં પ્રજા આગળ આવવાને વાર છે, એમ કહેવું જોઈએ. એ માઈલ પરથી ફિડલ જેવા વાદ્યનો અવાજ સાંભળી શકાય છે. એવું ફિડલ મેં જોયું છે. વાદ્યોનો અવાજ મોટો અને દૂર સુધી સંભળાય એવો હોવો જોઈએ. એને હું ‘સ્વરની દૃષ્ટિએ સુધારો’ કહું છું. એવાં બૃહત્સ્વરવાળાં વાદ્યો થાય તો જ સમૂહની મદદથી પ્રજારંજન કરવું શક્ય છે.

કેટલાક કહે છે કે હિંદી સંગીતમાં હારમની લાવવાથી રાગરચના બગડી જશે અને હાલનું સંગીતનું સુંદર સ્વરૂપ ભ્રષ્ટ થશે. પણ તેની બીક રાખવાનું કારણ નથી. થોડા દિવસ પહેલાં ટાઈમ્સ ઓફ ઇન્ડિયાના તંત્રી સાહેબ મને કહેતા હતા કે, તેઓ એકી વખતે ૧૫-૨૦ મેલડી વગાડે છે. પણ તેમાં કોઈ પણ મેલડીને નુકસાન પહોંચતું નથી એટલું જ નહિ, પણ તે હારમનીતે પોષક થાય છે. પણ ઉપર કહેલો મત જે લોકો ધરાવે છે તેમાં તેનું કારણ નિરાળું જ છે. મેલડી એટલે કે રાગરચનામાં તીવ્ર કોમલાદિ સ્વરોનાં આરોહઅવરોહ, મીંડ, ઘસીટ, ગમક, આલાપ, તાન, બોલતાન, સસ્તિમ ઇત્યાદિ અનેક કડક નિયમો છે, તેવા નિયમો હારમનીવાળા સંગીતમાં પાળવા અશક્ય થાય તો મેલડીની આખી વ્યવસ્થા બગડી જવાની. પણ એ

વાત સાચી નથી. મેલડીના જે વર્ણ્યાવર્ણ્ય વિષેના નિયમો છે તેનો હારમની સાથે કશોય સંબંધ આવતો નથી. હારમોનિક કોર્ડ (Harmonic Chord) એટલે કે સ્વરોની સાંકળમાં વાદી, સંવાદી અને અનુવાદી સ્વરો એકી સાથે જ વાગવાથી મેલડીના રાગની ફક્ત છાયા જ તેમાં દેખાઈ આવશે. એટલે હારમની દ્વારા જે રાગો વગાડવામાં આવશે તે ઘણે ભાગે મેલડીથી ભિન્ન હશે. એ એક નવીન પ્રકારનું જ સંગીત હશે. એમાં હારમની અને મેલડીનો એકબીજા સાથે સંબંધ હોવા છતાં તે બન્ને ભિન્ન દેખાશે, પણ તે પરસ્પર પોષક પણ હશે. આ નવું મિશ્રણ લોકપ્રિય થશે અને તે એક રીતે લોકસંગીત પણ કહેવાશે.

કેટલાક લોકો એમ કહે છે કે મેલડીવાળું એટલે કે રાગરચનાયુક્ત સંગીત તેના નિયમોને લીધે બહુ મર્યાદિત થાય છે. તે નિયમોની રુકાવટને કારણે જ પાઠવ, ઓડવ તેમ જ મિશ્ર પાઠવ અને મિશ્ર ઓડવ રાગોનો વિસ્તાર થઈ શકતો નથી. એકાદ ગવૈયો બહુ બહુ તો એક રાગ ૨-૩ કલાક સુધી ગાઈ શકશે. પણ ત્યાર બાદ તેનો વિસ્તાર એ કરી શકશે નહિ. એ આક્ષેપમાં સત્યાંશ છે. એકાદ રાગનો પૂરી રીતે વિસ્તાર કરવો હોય તો નિયમોનું બંધન એક રીતે ન જોઈએ. તેથી વિસ્તારમાં રુકાવટ આવશે. ભુપાલી અગર સારંગ રાગ કરતાં ભૈરવ અથવા તોડી રાગનો વિસ્તાર કરવો સહેલો છે. તેમ જ કેઈ પણ સુરાવટીનો વિસ્તાર તે રાગના વિધિનિષેધાદિનો વિશેષ વિચાર કરીને નહિ, પણ ગાયકની પ્રતિભાને સંપૂર્ણ સ્વાતંત્ર્ય આપવાથી જ વધારે થશે, એમાં શંકા નથી. એ વિધાનમાં એક એવો આક્ષેપ

આવવાનો સંભવ છે કે, ઉપરના ગાયનમાં ફક્ત પ્રતિભા પર વિશ્વાસ રાખીએ તો તેમાં અનેક ભાવના કે કલ્પનાઓનું મિશ્રણ થવાનો સંભવ છે. એક જ વખતે એક જ ભાવના કે કલ્પના અસરકારક રીતે પ્રદર્શિત થઈ શકે છે. પણ અનેક ભાવના કે કલ્પનાઓનો આવિષ્કાર એક જ વખતે કરવા જઈએ તો તે તેટલો અસરકારક થશે નહિ.

આ આલેખનો જવાબ પહેલાં આપી દઈએ. સામાન્ય પ્રજા સંગીતશ્રવણ ભાવનાની અસરને માટે કરતી નથી, પણ મનોરંજન માટે કરે છે. આર્ય સંગીતના મેલડીનો આદર્શ એક જ ભાવના કે એક જ કલ્પના એટલે કે એક જ રાગ અનેક રીતે વિકસાવવાનો હોય છે. જેમ એક યોગી એક વિશિષ્ટ ધ્યેયપ્રાપ્તિને માટે પોતાની સાધના અનેક રીતે કરે છે, અથવા એક ભક્ત પોતાના ઇષ્ટ દેવતાને અનેક રીતે પણ એક જ ભાવનાથી ભજે છે, તેમ આપણા સંગીતનો નિઃસીમ ઉપાસક એક જ રાગ અનેક રીતે આલાપવાનો એટલે કે વિકસાવવાનો પ્રયત્ન કરે છે. એ એકાગ્રતાની સાધનાને લીધે તે અધ્યાત્મપ્રવીણ થાય છે. એવી એકતાની સાધના થોડાકને જ ગમે છે. સામાન્ય પ્રજા તો વૈવિધ્યની, બહુલ્યની કે વૈપુલ્યની ભૂખી હોય છે, તેથી કરીને તેને હારમની વધારે ગમશે. એવું જ સંગીત લોકપ્રિય; લોકપ્રચલિત થવાનું.

આપણા પ્રમુખશ્રીએ સંગીત લોકશાહીને અનુકૂલ થાય એવી રીતે તેનો વિકાસ કરવાનું સૂચવ્યું છે. સંગીતમાં હારમની દાખલ કરવાથી જ તેવું પરિણામ આપણે જલદી લાવી શકીશું.*

* સંગીતસંમેલન આગળનું ભાષણ.

વીણા પરનાં સ્વરસ્થાનો અને તેનાં આંદોલનો

‘ભારતીય સંગીત’ નામના મરાઠી દ્વિમાસિકના મે મહિનાના અંકમાં મારા ‘રાગલક્ષણ’ ઉપર અભિપ્રાય આવ્યો છે. તેમાં તંત્રી મહાશયે સૂચવ્યું છે તે મુજબ પ્રચલિત સંગીતરાગોમાં જે સ્વરો આવે છે તેનાં વીણા પરનાં સ્થાનો નીચેની કવિતાઓમાં આપ્યાં છે. તેમ જ પાશ્ચાત્ય નાદશાસ્ત્ર પ્રમાણે તેનાં કેટલાં આંદોલનો થાય છે અને દરેક સ્વર કેટલા ઇચ લંબાઈના તાર પર વાગે છે, તેનો પણ ખુલાસો કર્યો છે.

સ્વરોના બે ભાગ છે: શુદ્ધ અને વિકૃત. શુદ્ધ સ્વર સાત અને વિકૃત પાંચ. વિકૃત સ્વરોમાં કોમળ વિકૃત ચાર, તીવ્ર વિકૃત એક, મધ્યમ તીવ્ર આપેલ છે.

કોમળ, અતિકોમળ, અતિ અતિકોમળ, તીવ્ર, તીવ્રતર, તીવ્રતમ અને શુદ્ધ એવા સાત સ્વરોની પરિભાષામાં (એટલે બાવીસ શ્રુતિઓમાં) સ્વરોનો નિર્દેશ થાય છે. પણ કયા રાગને કેટલી શ્રુતિ લાગે છે, તેને વિષે સંગીતજ્ઞ પંડિતોમાં

એકમત નથી. બાવીસ સ્વરો (શ્રુતિઓ)નો પાયો લઈને રાગની રચના કરવા જઈએ તો તેમાં એક પ્રકારની કિલ્લિતા આવે છે, અને આટલું કરીને પણ કેટલાક રાગોના આરોહ અવરોહ તે જ સ્વરોના સરખા જ ધ્વનિઓ મળીને થાય છે, એમ પણ બનતું નથી. તેથી અમે બાર સ્વરોનાં જ સ્થાનો હાલ તુરતને માટે વર્ણવ્યાં છે. રાગોમાં થતો વાદી અને સંવાદી સ્વરોનો વર્તીવ, જુદી જુદી ગમકો વગેરે વસ્તુઓ પરથી રાગ સ્પષ્ટ થાય છે. એવા પ્રકારોમાં સ્વરોનાં સ્થાનો થોડાં આમતેમ થાય છે. પણ મૂળ સ્વરોનો નિર્દેશ કરવો આવશ્યક હોવાથી તેના શ્લોકો આગળ આપ્યા છે.

જેઓ બાવીસ શ્રુતિઓમાં જ રાગો લખે છે, તેમનું સમાધાન ઉપરના લખાણથી થવાનું નથી, એ અમે જાણીએ છીએ. પણ તેમનો પણ અનુભવ હશે કે કેટલાક રાગોમાં બાવીસ શ્રુતિઓથી વધારે સ્વરો આવે છે, તેને વર્ણવવા લગભગ અશક્ય છે. પ્રાચીન સંસ્કૃત ગ્રંથકારોને એ અડચણની ખબર હતી. તેથી જ કેટલાકે બાર, કેટલાકે ચૌદ કે સોળ શ્રુતિઓ સ્વીકારીને તેના પર પોતાની રાગપદ્ધતિની રચના કરી છે. પ્રસ્તુત સ્વરોનાં સ્થાનો આપવામાં પણ તે જ ઉદ્દેશ રાખ્યો છે.

શંકરા અને શંકરાભરણુમાં દ્વિત નામનો જ ફરક છે. ઉત્તરમાં તે એક જ રાગ છે અને તેનો થાટ કલ્યાણ છે. સન ૧૯૦૬માં બાબુ નાનકપ્રસાદનો ‘Indian Music, Scientific and Practical’ નામનો ગ્રંથ પ્રસિદ્ધ થયો હતો. તેમાં તેમણે ‘સરમાય આસરત’ ગ્રંથ પરથી તેવો જ

इत्याद्यु थाटनो राग आधो छे (पानुं ११२). ते छेत्सा
परिशिष्ट 'अ'भां छे.

पत्रक १६

(सा) तंत्रीका जो सहज नाद वह षड्ज स्वर कहलाता है ।

मधुर और अनुरणनात्मक जो प्रथम स्थान वह पाता है ॥ १ ॥

(सा) उस तंत्री के मध्य स्थान पर दुगना सा स्थित होता है ।

प्रथम षड्ज का प्रतिनिधि होकर सप्तक पूरा करता है ॥ २ ॥

(म) इन दोनों के बीच बराबर मध्यम कैसा लसता है ।

मध्य स्थान में रहकर रसका सुन्दर निर्झर बहता है ॥ ३ ॥

(प) भागत्रययुत तंत्री में पंचम अग्रिम पर रहता है ।

(प) भागद्वय त्यजने से उसका द्विगुन सुनाई देता है ॥ ४ ॥

(री) उस पंचम का भी पंचम जो तार ऋषभ कहलाता है ।

द्विगुन षड्ज से पर होकर वो अपनी चमक दिखाता है ॥ ५ ॥

पंचम से पर भागत्रय युत जो बृहदन्तर होता है ।

पंचम भाग तज देने से वह सरस सुनाई देता है ॥ ६ ॥

(री) सप्त अन्तर के भागत्रय में ऋषभ स्वर जो रहता है ।

मेरु से वह प्रथम भाग पर चतुःश्रुतिक कहलाता है ॥ ७ ॥

(ग) पंचभाग-युत तंत्री में सुर गान्धार स्थित होता है ।

प्रथम भाग मेरु से उसका स्थान दिखाई देता है ॥ ८ ॥

(ध) उस स्वर का संवादी धैवत तीन श्रुतिका रहता है ।

भाग द्वय त्यज देने से वह अपना स्थान बताता है ॥ ९ ॥

(ध) अधर मेरु से ऋषभान्तर के अंशत्रय कर देते हैं ।

प्रथम अंश के संत्यागन से धैवत प्रस्फुट होता है ॥ १० ॥

(नी) पंचम-तार षड्ज के भीतर पंचभाग जो होते हैं ।

निषाद उसमें दुगने सासे अपर भाग में रहता है ॥ ११ ॥

विकृत स्वर

(ग को.) स-प अन्तर के आधे मृदु गान्धार सुनाई देता है ।

मूल तंत्रि के छठे भाग तज देने से भी मिलता है ॥ १२ ॥

वैसा ही प-स तार बीच जो भागत्रय में रहता है ।

(नी को.) अंशद्वय तजने से सप्तक कोमल वह कहलाता है ॥ १३ ॥

(ध को.) पंचम तार षड्ज के भीतर चार भाग कर देते हैं ।

प्रथम भाग तज मृदु धैवत का स्थान नियत कर देते हैं ॥ १४ ॥

(रि को.) अपर मेरु से मृदु धैवत के षष्ठ भाग कर देते हैं ।

प्रथम भाग तज देने से मुर कोमल रीको पाते हैं ॥ १५ ॥

अथवा

यातो म-स के अन्तर के वह चार भाग कर देते हैं ।

प्रथम भाग तज देने से मुर कोमल रीको पाते हैं ॥ १६ ॥

(म ती.) पंचम से गान्धार देश के भाग त्रयकर देते हैं ।

अपर एक को पंचम से तज मध्यम तीवर पाते हैं ॥ १७ ॥

(दु म ती.) मृदु री मृदु धैवत के भीतर भाग चतुष्टय करते हैं ।

तुरीयांश तज देने पर भी मध्यम तीवर पाते हैं ॥ १८ ॥

किन्तु नया यह तीवर मध्यम मृदु री-सहचर होता है ।

रहके मध्यम पंचम भीतर निजि का स्थान बताता है ॥ १९ ॥

ऐसे तीवर मध्यम के दो स्थान दिखाई देते हैं ।

इन दोनों के गुणाकार से दुगना साही पाते हैं ॥ २० ॥

પત્રક રજુ

આખી તારની લંબઈ ૩૬ ઇંચ અને આંદોલનો ૨૪૦
પકડીને સ્વરો નીચે પ્રમાણે આવે છે :

સ્વર	આંદોલનો	તાર-ઇંચ
૧. ષડ્જ	૨૪૦	૩૬
૨. તાર ષડ્જ	૪૮૦	૧૮
૩. મધ્યમ	૩૨૦	૨૭
૪. પંચમ	૩૬૦	૨૪
૫. પંચમ (તાર)	૭૨૦	૧૨
૬. ઋષભ (તાર)	૫૪૦	૧૬
૭. ઋષભ	૨૭૦	૩૨
૮. ગાંધાર	૩૦૦	૨૮.૮
૯. ધૈવત (ત્રણ શ્રુતિ)	૪૦૦	૨૧.૬
૧૦. ધૈવત (ચાર શ્રુતિ)	૪૦૫	૨૧.૩
૧૧. નિષાદ	૪૫૦	૧૯.૨
૧૨. ગ. કો.	૨૮૮	૩૦
૧૩. ની. કો.	૪૩૨	૨૦
૧૪. ધ. કો.	૩૮૪	૨૨ $\frac{૧}{૨}$
૧૫. રી. કો.	૨૫૬	૩૩ $\frac{૧}{૩}$
૧૬. મ. તી.	૩૩૭ $\frac{૧}{૩}$ એક પ્રકાર	૨૫ $\frac{૧}{૩}$
૧૭. „ „	૩૪૧ $\frac{૧}{૩}$ બીજો „	૨૫ $\frac{૫}{૬}$

ઉપર આપેલા બાર સ્વરોનાં આંદોલનો જોઈએ તો દેખાશે કે તે દરેક સ્વરમાંથી અનુક્રમે :

બીજા પરનાં સ્વરસ્થાનો અને તેનાં આંદોલનો ૪૦૭

સા	રે	ગ	મ			
૨૪૦,	૨૫૬,	૨૭૦,	૨૮૮,	૩૦૦,	૩૨૦,	૩૩૭૩
કો. રે		કો. ગ		મ. તી.		
૧	૨	૩	૪	૫	૬	૭
૧૬	૧૩૫	૧૬	૨૫	૧૩	૧૩૫	૧૬
૧૬	૧૩૬	૧૬	૨૬	૧૩	૧૩૬	૧૬
પ		ધ		ની		સા
૩૬૦,	૩૮૪,	૪૦૫,	૪૩૨,	૪૫૦	૪૮૦	
કો. ધ		કો. ની				
૮	૯	૧૦	૧૧	૧૨		
૧૫	૧૩૫	૧૬	૨૫	૧૬		
૧૫	૧૩૬	૧૬	૨૬	૧૬		

એવાં અંતરો આવે છે. તેમાં બે શ્રુતિવાળા સ્વર દસ અને એક શ્રુતિવાળા બે છે. બે શ્રુતિઓનાં માપ બે ગુણાં ગુણાં છે અને તે સમક્રમાં એક પછી એક આવે છે. એટલે તેમાં ક્રમ છે, એ તેની વિશેષતા છે. બે શ્રુતિવાળા સ્વરોનો ક્રમ ૧૬ અને ૧૩૫ એવો આવે છે. મધ્યમ અને પંચમ વચ્ચેનું અંતર ૧૩૬ અને ૧૬ એવું આવે છે. તેથી ૩૩૭૩ના આંદોલનના ત્રીસ મધ્યમનો સંવાદ ૪૫૦ના શુદ્ધ નિષાદ સાથે આવે છે. પણ પહેલાં ૧૬ અને પછી ૧૩૫ એવો ક્રમ લઈએ તો તેમાંથી સિદ્ધ થતો ત્રીસ મધ્યમ ૨૫૬ના કોમળ ઋષભ સાથે સંવાદ કરે છે; અને આ બંને મધ્યમોનો ગુણાકાર એટલે જ દ્વિગુણ સા થાય છે. દા. ત.

મ ત્રીસ×મ ત્રીસ =દ્વિગુણ સા

$$૧૭૫ \times ૧૦૨૪ \times ૧૬ \times ૧૬ = ૨$$

આ બધા સ્વરોમાં પડ્મ-પંચમ ભાવ સિદ્ધ થયો છે, એ વાયકોના ધ્યાનમાં આવશે જ.

હિંદુસ્તાની વાદ્યો

હિંદુસ્તાની સંગીતમાં જેટલાં વાજિત્રો છે તે વાજિત્રોનાં વર્ણન પૂર્વે થઈ ગયેલાં જૂના કાળના સંગીતની જેમ સંસ્કૃત ગ્રંથમાં મળે છે. આપણું સંગીત જેમ પુરાણું, પવિત્ર અને દૈવી કહી શકાય તેમ જ આપણા વાદ્યની આગ્રતમાં પણ કહી શકાય. દુન્દુભિ, શંખ, વીણા, મૃદંગ, વેણુ, કર્કરી છત્યાદિ વાજિત્રોના ઉલ્લેખ વૈદિક ગ્રંથમાં મળે છે. તે વાદ્યો ગાયનની સાથે વગાડવામાં આવતાં હતાં તેમ જ તેમના વાદનનો જુદો જુદો પ્રયોગ કરવામાં આવતો હતો. હાલનું યુરોપિયન વાજિત્ર તે આપણા જૂના વાદ્ય-સ્વરમંડળ (શતતંત્રી વીણા) ઉપરથી જ નીકળેલું છે, એમ પાશ્ચાત્ય સંગીતવેત્તાઓ પણ કહે છે. પિયાનાને તાર તો ઘણા હોય છે અને તે નાનકડી મોગરીના આધાતથી વાગે છે. તે જ રીતથી સ્વરમંડળ પણ વગાડવામાં આવે છે. પિયાનાના સંચામાં તે મોગરી યરાયર ગોઠવાયેલી હોવાથી ફક્ત તે તે સ્વરના પડદા દબાવવાથી યાંત્રિક રચના વડે તાર ઉપર તેનો સહેજ આધાત થાય છે. સ્વરમંડળ

વાદ્યમાં આવી જ રીતે, જે યાંત્રિક ગોઠવણ થાય તો તે પિયાના જેવો જ કર્ણમધુર સ્વર આપશે.

હવે આપણે બીજાં વાજિંત્રો ઉપર આવીએ. આ વાજિંત્રોના મુખ્ય ચાર ભાગ પડે છે. જૂના ગ્રંથમાં પણ ચાર જ ભાગ કરેલા છે, અને તે હાલના જેવા જ છે. તે નીચે પ્રમાણે છે :

ततं चैवावनद्धं च घनं सुषिरमेव च ।

चतुर्विधं तु विज्ञेमातोद्यं लक्षणान्वितम् ॥

(ભરતનાટ્યશાસ્ત્ર અ. ૨૮, શ્લોક ૧.)

તત, અવનદ્ધ, ઘન અને સુષિર એવાં ચાર પ્રકારનાં વાજિંત્રો છે. તેમાંથી તત એટલે તારવાળાં-જેવાં કે-વીણાદિ વાદ્યો. અવનદ્ધ એટલે જેમનું મોઢું ચામડાથી બંધ કરેલું હોય છે, તેવી જાતનાં-જેવાં કે-તબલાં, મૃદંગ, ઢાલ, ડહ વગેરે. ઘન એટલે ધાતુનાં બનાવેલાં વાદ્યો-જેવાં કે-ઝાંઝ, મંજીરા, કરતાલ. સુષિર એટલે છિદ્રોવાળાં (પવન વડે જેમનો અવાજ થાય છે તેવાં)-જેવાં-કે વાંસળી, વેણુ, હારમોનિયમ, પાવા ઇત્યાદિ.

આવાં ચાર પ્રકારનાં વાજિંત્રો પ્રાચીન કાળથી ચાલી આવેલાં છે. જેટલાં વાદ્યો સંસ્કૃત ગ્રંથમાં મળે છે તેટલાંનાં નામ નીચે પ્રમાણે છે :

૧. પહેલા પ્રકારનાં (તત વાદ્ય.):

- | | | |
|------------------|--------------|----------------|
| ૧. એકતંત્રી વીણા | ૫. ત્રિપંચી | ૯. પિનાકી |
| ૨. નુકલ વીણા | ૬. મત્તકોડિલ | ૧૦. નિઃશક વીણા |
| ૩. ત્રિતાંત્રિકા | ૭. આલાપિની | |
| ૪. ચિત્રા | ૮. કિન્નરી | |

૨. બીજા પ્રકારનાં (અવનદ્ધ) વાદ્ય :

૧. મૃદંગ	૯. ઘડસ	૧૭. કુચ્છલી
૨. દુંદુભિ	૧૦. ઢવસ	૧૮. રન્ઝા
૩. ભેરી	૧૧. ઢક્કા	૧૯. સેલ્લુકા
૪. પટહ	૧૨. કુકુચ્છા	૨૦. ઝલ્લરી
૫. મરદલ	૧૩. કુકુવા	૨૧. ભાણુ
૬. હુકુચ્છ	૧૪. ડમરુ	૨૨. સ્ત્રીવલી
૭. કરટા	૧૫. ડક્કા	૨૩. નિઃસાણુ
૮. ઘટ	૧૬. મણિડક્કા	૨૪. તુંબકી

૩. ત્રીજા પ્રકારનાં (ધન) વાદ્ય :

૧. ઘંટા	૩. જયઘંટા	૫. શુક્તિ
૨. સુદ્રઘંટા	૪. કસ્ત્રા	૬. પદ્

૪. ચોથા પ્રકારનાં (સુપિર) વાદ્ય :

૧. વંશ (વેણુ)	૫. મધુકરી	૯. શૃંગ
૨. પાવ	૬. કાહલા	૧૦. શંખ
૩. પાવિકા	૭. તંડુકિની	
૪. મુરલી	૮. ચુકડા	

હવે પારિજાત પ્રમાણેનાં વાદ્યો નીચે પ્રમાણે છે :

૧. પહેલા પ્રકારનાં (તત) વાદ્ય :

૧. રુદ્રવીણા.	૪. સ્વરમંડળ.	૭. દંડી
૨. બ્રહ્મવીણા.	૫. પિનાકી	
૩. તોણુર	૬. કિન્નરી	

૨. બીજા પ્રકારનાં (અવનદ્ધ) વાદ્ય :

૧. મૃદંગ	૩. દુંદુભિ	૫. ડમરુ
૨. ભેરી	૪. ઉરન્ઝા	૬. પટહ

૭. કુંકુઝ ૯. ઢક્કા ૧૧. કરચક
૮. ચક ૧૦. રવાવહ (રખાખ)

૩. ત્રીજા પ્રકારનાં (ધન) વાદ્ય :

૧. તાલ ૪. જટાધંટા ૭. કુદ્રધંટા
૨. ઝલ્લરી ૫. ઘટ ૮. કલ્પતરુ
૩. ઘંટા ૬. જલયંત્ર ૯. કાષ્ટતાલ

૪. ચોથા પ્રકારનાં (સુષિર) વાદ્ય :

૧. સુનાદિ ૬. કહલી ૧૧. શંખ
૨. મુરલી ૭. મુખવીણા ૧૨. પત્રિકા
૩. પાવા ૮. વક્રી ૧૩. સ્વરસાગર
૪. શૃંગ ૯. તુંહકિની
૫. નાગસર ૧૦. ચંગુ (ચંગ)

હાલ પ્રચારમાં જે વાદ્યો છે તે નીચે પ્રમાણે છે :

૧. પહેલા પ્રકારનાં (તત) વાદ્ય :

૧. ખીન અથવા ૫. સિતાર. ૧૦. તાહિસ.
રુદ્રવીણા ૬. સરોદ ૧૧. એકતારી
૨. સરસ્વતીવીણા ૭. સૂરશૃંગાર ૧૨. તંબૂરી
૩. કચ્છવા ૮. દિલરુઆ ૧૩. તંબૂરા
૪. રખાખ ૯. સારંગી (તાનપુરા)

૨. બીજા પ્રકારનાં (અવનદ્ધ) વાદ્ય :

૧. મૃદંગ ૪. ડક ૭. તબલાં (નરધાં)
૨. પખવાજ ૫. ડમરુ ૮. બાયા (ડગ્ગા)
૩. ઢોલ ૬. તાસાં ૯. નગારુ.

૩. ત્રીજા પ્રકારનાં (ધન) વાદ્ય :

૧. મંજુર

૩. ટાળ

૫. શંખ

૨. ઝાંઝ

૪. ઘંટા

૬. કરતાલ

૪. ચોથા પ્રકારનાં (સુષિર) વાદ્ય :

હવે તત વાદ્યમાં જેટલાં વાદ્યો હાલ પ્રચારમાં છે તેમનું વર્ણન આગળ ચલાવીએ.

તંતુવાદ્યમાં વીણા એ વાદ્ય બહુ પ્રાચીન તેમ જ મહત્ત્વની છે. તતવાદ્યમાં એને શ્રેષ્ઠ સ્થાન છે. વીણા એ વાદ્ય પવિત્ર ગણાય છે, કેમ કે તે ઋષિમુનિ અને પ્રત્યક્ષ સરસ્વતીના હાથમાં હતી, અને તેના વડે તેઓ વેદનાં ગાન કરતાં હતાં તેમ જ વગાડતાં હતાં. પ્રાચીન કાળમાં વીણા ચાર પ્રકારની માનેલી હતી, અને દરેક દેવની જુદી જુદી હતી એમ જણાય છે. કેમ કે :

વિશ્વાવસોસ્તુ વૃહતિ તંબુરોસ્તુ કલાવતી ।

મહતી નારદસ્ય સ્યાત્સરસ્વત્યાસ્તુ કચ્છપી ॥

અર્થ:—વિશ્વાવસુની વૃહતી વીણા, તંબુરીની કલાવતી, મહર્ષિ નારદની મહતી અને ભગવતી સરસ્વતીની કચ્છપી વીણા : એવી ચાર જાતની વીણા હતી. હવે આ ચાર પ્રકારની વીણા કેવી જાતની હતી, કેટલા પ્રકારના સૂર આમાં નીકળી શકતા હતા, તેમ જ એની લંબાઈ પહોળાઈ વગેરેનું શું માપ હતું, અને તે કઈ જાતના લાકડાથી બનાવવામાં આવતી હતી, એ વિષે જાણવાનું આપણી પાસે કંઈ સાધન નથી. હાલમાં જે વીણાનો પ્રચાર છે તે મુજબ એ પ્રકારની વીણા હિંદુસ્તાનમાં જોવામાં આવે છે. ઉત્તર હિંદુસ્તાનમાં એટલે ઉત્તર હિંદુસ્તાની સંગીતપદ્ધતિ જ્યાં ચાલુ છે, તે

પ્રાંતમાં રુદ્રવીણા અથવા ખીન પ્રચારમાં છે. દક્ષિણ હિંદુસ્તાનમાં એવી જ જાતની થોડાક ફરકવાળી એક વીણા પ્રચારમાં છે. તે સરસ્વતીવીણા છે.

હવે રુદ્રવીણાનું વર્ણન નીચે પ્રમાણે છે:

૬ અથવા ૮ ઇંચના પરિઘની અને રાંપેલી વાંસની દાંડી ખીન માટે વધારે ઉપયોગી થઈ પડે છે. દાંડીની લંબાઈ ૩૧ ફૂટથી ૪ ફૂટ હોવી જોઈએ અને તે ઉપર જરૂર પ્રમાણે ૧૯ થી ૨૨ સ્વર સુધીના પડદા જોડવામાં આવે છે. પ્રત્યેક પડદો મધના મીણથી ચોટાડવામાં આવેલો હોય છે. પડદા લાલ સુખડ અથવા ખેરના લાકડાના બનાવેલા હોય છે. દરેક પડદા વચ્ચેનું અંતર સાધારણ રીતે બે શ્રુતિ જેટલું હોય છે. દાંડીની નીચે બે મોટા તુંબા હોય છે. આ તુંબાડાનો આકાર ગોળ અને મોટો હોય છે. તેથી અવાજ બહુ ગંભીર તેમ જ મીઠો થાય છે. તુંબાડાનો ઘેરાવો ૧૨ થી ૨૦ ઇંચ સુધીનો હોય છે. દાંડીના પડદા ઉપર કોઠા અને પિત્તળના ચાર તાર હોય છે. તેમ જ દાંડીની ડાબી બાજુએ બે અને જમણી બાજુએ એક કોઠાનો તાર હોય છે. આ બાજુના તારને ચીકારી કહે છે. ઉપરના ચાર તાર પૈકી પહેલો તાર મંદ્ર મધ્યમ સ્વરમાં, બીજો મંદ્ર ષડ્જ સ્વરમાં, ત્રીજો આણ્ડ મંદ્ર પંચમમાં, ચોથો આણ્ડ મંદ્ર ગંધારમાં મેળવેલો હોય છે. ડાબી બાજુના બે તારમાંથી એક મધ્ય ષડ્જમાં, બીજો તાર ષડ્જમાં અને જમણી બાજુનો મંદ્ર ષડ્જમાં હોય છે.

ખીનને વગાડવાની રીત :

જમણા હાથની પહેલી અને બીજી આંગળીમાં ચઢાવેલી કોઠાની નખીથી તાર વગાડવાનો પ્રચાર છે. આ બે આંગળીથી દાંડી ઉપરના તાર પર જ આઘાત કરવાનો હોય છે. અને ડાબી બાજુના તાર ડાબા હાથની ટચલી અંગુલીથી અને જમણી બાજુના તાર જમણા હાથની ટચલી અંગુલીથી વગાડવામાં આવે છે.

વગાડતી વખતે બીનનાં બે તુંબાંમાંથી ઉપલું ખભા ઉપર અને બીજું સાથળ ઉપર રહી શકે એવી રીતે બીન રખાય. સ્વર વગાડવાનું કામ બે હાથથી ચાલે છે. જમણા હાથથી તાર ઉપર આઘાત કરવાનું અને ડાબા હાથથી તારને તે તે સ્વરના પડદા ઉપર દબાવવાનું હોય છે. બધા સ્વર પડદા ઉપર તારને દબાવવાથી જ કાઢવાના હોય એમ નથી. પણ તાર ઉપર પણ ઇચ્છિત સ્વર નીકળતા સુધી તારને પોતાની ડાબી બાજુ તરફ ખેંચવો પડે છે. અને તેથી સુંદર અને મીઠો અવાજ નીકળે છે. આ પ્રકારને મીંડ કહે છે. આ વાદ્ય ઘણુંખરું મીંડથી જ વગાડવામાં આવે છે. તે રાગ હલકી જાતના નથી હોતા. તેમાં કેવળ ગંભીર પ્રકૃતિના રાગ વગાડવામાં આવે. એ રાગ વગાડવાનું કામ મીંડથી જ થાય છે. કારણ કે તે રાગની ગંભીરતા મીંડથી જોટલી આવે છે તેટલી પડદા ઉપર તાર દબાવીને નથી આવતી. એ જ કારણસર જો કોઈ પણ વાદ્યમાં મીંડકામની વ્યવસ્થા ન રાખવામાં આવી હોય તો તેને ગંભીર પ્રકૃતિનું વાદ્ય ન કહી શકાય, અને તેમાં ગંભીર રાગ પણ નથી નીકળી શકતા. તેથી બીનને બધાં વાદ્યોમાં શ્રેષ્ઠ સ્થાન મળેલું છે. બીન વગાડનારને વૈલ્લિક અથવા બીનકાર કહે છે

અને એમને બીજાં વાજિંત્રોના વાદક કરતાં બહુ માન મળે છે.

હાલમાં સારા વૈષ્ણિક અથવા બીનકારની સંખ્યા આપણા દેશમાં બહુ જ ઓછી છે. એનું કારણ એ છે કે, જેમ ગાયનવિદ્યામાં કુશળ લોકો ઓછા થતા આવ્યા છે તેમ જ વાદ્ય વગાડનારની સંખ્યામાં પણ ઘટાડો થયેલો છે. કઠણમાં કઠણ વાદ્ય વીણા છે. તેને લીધે સંગીતમાં જે પૂરેપૂરો રસ લેનાર હોય અને જન્મથી જ જેનામાં હસ્ત-કૌશલ્ય હોય તથા સૂર અને તાલમાં જેની બુદ્ધિ પાકી થઈ હોય, તે જ સારી રીતે બીન વગાડી શકે છે. હિંદુસ્તાનમાં આવા માણસો આંગણીના વેઠા ઉપર ગણી શકાય એટલા છે.

સરસ્વતીવીણા વિષે બહુ કહેવાનું રહ્યું નથી. આ વીણામાં ફરક એટલો જ છે કે, તેની દાંડી જરવુડના લાકડાની બનાવેલી હોય છે. દાંડી ઉપરના પડદાઓ પિત્તળના બનાવેલા હોય છે. તેની સંખ્યા ૨૪ છે. આ પડદા દાંડીમાં બારીક ખીલાથી જડેલા હોય છે. તેમની વચ્ચેનું અંતર પણ એ શ્રુતિનું હોય છે. અને ખીલા ન દેખાય એટલા માટે તેના ઉપર રોગાન ચઢાવવામાં આવે છે. દાંડી ઉપર બીન પ્રમાણે જ ચાર તાર હોય છે. આ તાર પડદાની એ બાજુએ હાથીદાંતની આડ નાંખીને તેના ઉપર લટકાવેલા હોય છે. આ ચાર તાર અનુક્રમે મધ્યપડ્જ, મંદ્રપંચમ, મંદ્રપડ્જ અને અણ્મંદ્રપંચમ સ્વરમાં હોય છે. તેમ જ બાજુના ત્રણ તાર મધ્યપડ્જ, મંદ્રપંચમ અને મધ્ય-પડ્જમાં આવેલા હોય છે. દાંડીની નીચે બીનની પેઠે એ તુંબડાં ૧૬ થી ૨૦ ઇંચ સુધીના ઘેરાવાવાળાં હોય છે.*

* વિનિમય : વર્ષ ૧, અંક ૭માંથી.

પ્રચલિત વાદ્યોમાં સુધારો

ભારતીય સંગીતની ઉન્નતિ અને પ્રચારને માટે આજે આપણા દેશમાં અનેક પ્રયત્નો થાય છે. શહેરોમાં અને નાનાંમોટાં ગામોમાં સંગીતનો અભ્યાસ ચાલવા લાગ્યો છે, અને દહાડે દહાડે સંગીતશિક્ષકો અને શિક્ષિકાઓ માટેની માગણી વધતી જાય છે. સંગીતની કેળવણી જેમ જેમ વધવાની તેમ તેમ યોગ્ય સંગીતવાદ્યોની આવશ્યકતા વધારે ભાસતી જવાની. યોગ્ય સંગીતવાદ્યો પૂરાં પાડવાની જવાબદારી જેમ એક રીતે કારીગર વર્ગ પર છે તેમ અથવા તેથી વધારે જવાબદારી આપણા શિક્ષિત તબક્કો પર છે. આપણા કારીગરોની સ્થિતિ અત્યંત શોચનીય છે. વાદ્યોમાં આવશ્યક સુધારો કરવા જેટલી નથી તેમનામાં બુદ્ધિ હોતી કે નથી વિદ્યા હોતી. પૂર્વપરંપરાથી ચાલતી આવેલી રીતે તેઓ બિચારા વાદ્યો બનાવે છે, અને તે વેચીને જે થોડુંકાણું મળે છે તેના પર ગુજરો ચલાવે છે. આજે દેશમાં ખેડૂતોની કે બીજા કારીગરોની જેવી ખરાબ સ્થિતિ છે તેટલી જ ખરાબ

અને હૃદયદ્રાવક સ્થિતિ સંગીતવાદ્ય અનાવનાર વર્ગની છે. જો આપણે કેળવાયેલો સમાજ પોતાના જ્ઞાનનો ફાયદો કારીગર વર્ગને આપે અને તેમાં યોગ્ય સુધારો કરાવે તો જેમ તે વર્ગની સ્થિતિ સુધરે તેમ સંગીતનો ફેલાવો પણ સહેલાઈથી થઈ શકે. સંગીતસંમેલન સાથે વાદ્યોનું પ્રદર્શન ભરાય, સંમેલનમાં વાદ્યોના સુધારા વિષે જિહ્વાપોહ થાય, તો એ મહત્ત્વના વિષય તરફ સંગીતજ્ઞોનું ધ્યાન ખેંચી શકાય તેમ છે.

આવો નવો ઉપક્રમ મુંબઈ ગાંધર્વમહાવિદ્યાલયે ગયા વરસથી શરૂ કર્યો છે, તે સારું મહાવિદ્યાલયને અભિનંદન ઘટે છે. ગયા વરસ કરતાં આ વરસનું પ્રદર્શન વધારે વિસ્તૃત છે; કારણ કે ગયા વરસના અનુભવથી આ વરસે પ્રદર્શનના સંચાલકોને વધારે ઉત્સાહ આવ્યો છે. એવા સમયમાં સંગીતવાદ્યોમાં કેવી જાતનો સુધારો થવો ઇચ્છે છે, તેને વિષે મારા વિચારો આપની આગળ મૂકું તો તે ઉપયોગી થશે, એમ મને લાગે છે.

આજે આપણે આપણાં વાદ્યો તરફ દૃષ્ટિ નાખીએ તો એક વસ્તુ ધ્યાનમાં આવ્યા વગર રહે નહિ. તે એ કે તેનામાં જેમ સરસ ગુણો છે તેમ મોટા અવગુણો પણ છે. આપણાં વાદ્યોમાં ત્રણ મોટા ગુણો છે: (૧) વાદ્યો અનાવવાં સહેલાં છે. તે તૈયાર કરવાને માટે વધારે ઓળંગોની આવશ્યકતા નથી હોતી, કે વધારે માણસો પણ જરૂરના નથી હોતા. (૨) તેમના સ્વરની એવી ખૂબી હોય છે કે તે માણસના કંઠમાંથી નીકળતા સ્વરના જેવો જ થઈ શકે છે. એટલે તેના સ્વરમાં એક જાતનું સંપૂર્ણપણું છે. જેટલી

વિવિધતા માનવી કંઠમાં હોય છે, તેટલી વાદ્યના સ્વરમાં પણ આવી શકે છે, એમ કહીએ તો તેમાં જરાયે અતિશયોક્તિ નથી. (૩) વાદ્યોનો આકાર ચિત્રકળા અને શિલ્પકળાની દૃષ્ટિએ સુંદર છે.

પણ વાદ્યો વધારે લોકપ્રિય અને લોકોપયોગી બનાવવાં હોય તો તેનામાં બીજા કેટલાક ગુણોની પણ આવશ્યકતા છે. તેનું વિવેચન કરીએ તે પહેલાં તેના અવગુણોનું નિરીક્ષણ કરવું જોઈએ. તે નીચે મુજબ ગણાવી શકાય :

૧. વાદ્યો નાનાં, લાવવા લઈ જવા માટે સહેલાં હોતાં નથી.

૨. તે હલકાં હોતાં નથી (મીરજનાં વાદ્યો તેમાં અપવાદ છે).

૩. તે નાની સરખી બેઠક માટે જ કામમાં આવે છે. કારણ કે તેનો અવાજ બહુ નાનો અને દૂર સુધી પહોંચી ન શકે એવો હોય છે.

૪. તાલદર્શક વાદ્યોનો અવાજ મોટો હતો તે કર્કશ હોય છે.

આ અવગુણો કારીગરોના ધ્યાનમાં આવ્યા નથી અથવા તો તે તેમની નજર બહાર રહ્યા છે, એમ કહેવાનો અમારો આશય નથી. તે તે વાદ્યો જ્યારે શોધાયાં ત્યારે તે તત્કાલીન સમાજને માટે પૂરાં ઉપયોગી હતાં. આજે તે સામાજિક પરિસ્થિતિ રહી નથી, તેથી વાદ્યોના સુધારાનો પ્રશ્ન વિચારવાનું અગત્યનું થઈ પડ્યું છે.

પહેલાંના રાજ્યો સંગીતની બેઠક પોતાના દરબારમાં જ કરાવતા અને તે તેમના ખાસ લોકોને માટે જ થતી હતી;

તેથી બેઠકમાં સાંભળનારાઓની સંખ્યા બહુ નહોતી. એવી બેઠકને માટે મોટા સ્વરનાં વાદ્યો જરૂરનાં નહોતાં. અનેક ગવૈયાઓનો જલસો થતો તો તે પણ મોટી સભામાં થતો નહોતો. જુદાં જુદાં મંડળોમાં તે વિભક્ત રીતે થતો હતો. તેમાં પણ શ્રોતાવર્ગની સંખ્યા મર્યાદિત હતી. દરબાર સિવાય ખીજા જલસાઓ થતા યાત્રાઓમાં. તેમાં પણ તે મર્યાદિત વૃદ્ધોની આગળ જ થતા. આખા જનસમુદાયને માટે એક જલસો, એમ કોઈ દિવસ થતું ન હતું. આવી વસ્તુસ્થિતિને લીધે, મોટા, ભવ્ય સ્વરવાળાં વાદ્યોની આવશ્યકતા તે કાળમાં જણાઈ નહિ. નાની સભાનું મનોરંજન કરવા જેટલો ધીમે મંજુ અને મધુર સ્વર વાદ્યોનો હોય તો તે પૂરતો મનાતો. એનો અર્થ એવો નથી કે આપણે અહીં મોટા સ્વરનાં વાદ્યો જ નહોતાં. નગારું, ફુંદુલિ, તાસું, શરણાઈ, કરણાટ, ઢોલ, શંખ છત્યાદિ રણવાદ્યો આપણે ત્યાં ઘણા કાળ સુધી પ્રચારમાં હતાં. તેમનો અવાજ ભવ્ય અને ધીરગંભીર હોય છે. પણ તેમાંથી ઉચ્ચ સંગીત, કે જેમાં સ્વરોનું મધુર વૈવિધ્ય હોય છે, તે મળી શકતું નથી. કારણ, તેમની શોધ અમુક મર્યાદિત ઉદ્દેશને માટે જ થઈ છે.

આજે સમાજની સ્થિતિ બદલાઈ ગઈ છે. લોકજનગ્રાંથિ વધવા લાગી છે અને રાજસત્તાને બદલે પ્રજાસત્તાક ભાવના પ્રબળ થવા લાગી છે. આવે સમયે સામાજિક સંગીતની જરૂર વધારે જણાય છે. સામાજિક સંગીત એટલે મોટા સમૂહને એકી સાથે આકર્ષિત કરીને તેને એક જ ભાવનામાં કેન્દ્રિત કરનારું સંગીત. આજે વ્યાયામ કે કસરત ફક્ત અખાડા પૂરતાં જ મર્યાદિત રહ્યાં નથી. તેનાં સ્વરૂપો સંઘ-

વ્યાયામ કે સમૂહવ્યાયામની જેમ સમાજવ્યાપી થયાં છે. આજે શોકસભામાં શોકોના પ્રતિનિધિઓ હોય છે. સામાન્ય જનતાને તેના હકો તેના પ્રતિનિધિઓ સમજાવે છે. તેમની સભાઓ પ્રચંડ થવા લાગી છે. તેથી મેંગોફોન કે લાઉડ સ્પીકરની શોધ ઉપયોગી થઈ પડી છે. પ્રજાકીય જાગૃતિને લીધે જેમ માણસની અનેક પ્રવૃત્તિઓનાં સ્વરૂપ વિસ્તૃત થવા લાગ્યાં છે તેમ સંગીતપ્રચારની પ્રવૃત્તિને વિશે પણ છે. આ દૃષ્ટિથી સામાજિક સંગીત જેમાંથી અથવા જેની મદદથી નીકળી શકે એમ હોય. એવાં વાદ્યો તૈયાર થવાં જોઈએ, અથવા વર્તમાન વાદ્યોમાં એવી જાતનો સુધારો થવો જોઈએ.

આજની પરિસ્થિતિમાં સુધરેલાં વાદ્યોની કસોટી એક જ હોઈ શકે : તેમાં આપણે સંઘશક્તિનો કેટલો ઉપયોગ કરી શકીએ તેમ છે ? એક જ માણસ એક પદ ગાય અને તેથી જે અસર થાય તેના કરતાં અનેક ગણી અસર તે જ પદ હજારો માણસો સાથે ગાય તો થાય છે. ખ્રિસ્તી મંદિરોમાં ત્યારે પ્રાર્થના થાય છે ત્યારે બધાં સ્ત્રીપુરુષો એકી સાથે એક જ સ્વરમાં ગાય છે, અને મંદિરનું આખું વાતાવરણ ભક્તિભીનું ગંભીર થઈ જાય છે. રાષ્ટ્રીય મહાસભાની બેઠકો થાય છે ત્યારે હજારો અને લાખોની માનવમેદની 'વંદેમાતરમ્' એક જ સ્વરમાં ને લયમાં ગાય તો તેની કેટલી અદ્ભુત અસર થાય ? વાદ્યોમાં સુધારો કરવામાં આપણે સ્વરસંમેલન (Harmony) અને સ્વરમાધુર્ય (Melody)નો વિચાર અવશ્ય કરવો જોઈએ.

હવે વાદ્યોના અવાજમાં કેવી જાતનો સુધારો થવો ઇચ્છ છે તે જોઈએ. સંગીતશાસ્ત્રમાં વાદ્યોના નીચે મુજબ પ્રકારો છે :

તતં વીણાદિકં વાઘં આનદ્ધં મુરજાદિકં ।

વંશાદિકં તુ સુષિરં કાંસ્યતાલાદિકં ઘનં ॥*

પહેલા પ્રકારમાં ખીન, સારંગી, સતાર, તાનપુરા, રુદ્ર-વીણા, સરસ્વતીવીણા, કછવા, દિલરુખા, તાલિસ, તંબોરા, સ્વરમંડળ, એકતારી વગેરે વાઘોનો સમાવેશ થાય છે. ખીજામાં મૃદંગ, તબલાં, યાયા, ઢોલ, નગારું, તાસું, ડમરુ, ટિમ્પી વગેરે આવે છે. ત્રીજે પ્રકાર ખંસરી, વેણુ, શરણાઈ, મુંદ્રી, કરણાટ, પિપૂડી, શંખ ઇત્યાદિનાં અનેકો છે, અને ચોથામાં જલતરંગ, કાસતરંગ, નલતરંગ વગેરે વાઘો સમાવિષ્ટ છે. આપણાં તંતુવાઘોમાં મોટો સુધારો થવો જોઈએ. ચર્મવાઘો વિષે મારા મિત્ર શ્રી. યશવંતરાવ પાટણકર બોલવાના હોવાથી હું પ્રધાનપણે તંતુવાઘોનો જ વિચાર કરીશ. તંતુવાઘોનાં તુંબડાં અને તેટલાં મોટાં હોવાં જોઈએ. તેની અંદરની બાજુ વિશાળ હોવી જોઈએ, જેથી અવાજનું પરાવર્તન થઈ શકે. એમ થાય તો ધ્વનિનો પ્રવાહ એક જ દિશામાં અને સમાંતર રીતે વહી શકે અને તેથી અવાજ મોટો થાય. વાઘોમાં વપરાતું લાકડું કઠણ પણ વધારે હલકું હોવું જોઈએ. મને લાગે છે કે નારિયેલની કાચલી તેમાં ઉપયોગી થાય એમ છે. એ કાચલીઓ એકખીજા સાથે જોડી દઈને તે ઉપર તારો

* તંત = તંતુવાઘ; આનદ્ધં = ચર્મવાઘ; સુષિરં = પવનથી વાગનારું; ઘનં = આઘાતથી વાગનારું.

અર્થ:-વીણા વગેરે વાઘો, તે તંતુવાઘો; મુરજા વગેરે વાઘો તે ચર્મવાઘો, ખંસરી વગેરે વાઘો તે સુષિરવાઘો અને કાંસીજોડાં, મંજરા વગેરે ઘનવાઘો.

ગોઠવાય તો અવાજ સારો આવે. તેનો આકાર બાણ જેવો એટલે પેરાબોલા જેવો હોવો જોઈએ; એવા આકારથી ધ્વનિનું પરાવર્તન થઈ શકે છે. આજે પ્રકાશના પરાવર્તનને માટે જેમ આપણે રિફ્લેક્ટર વાપરીએ છીએ, તેમ ધ્વનિનું પરાવર્તન કેવી રીતે થઈ શકે તેની યુક્તિઓ વિજ્ઞાનશાસ્ત્રીઓએ વિચારવી જોઈએ, અને તેનો ઉપયોગ વાદ્યોમાં થવો જોઈએ. તેથી અવાજમાં એકદમ સુધારો થવાનો. યુરોપમાં મોટા મોટા હોલોમાં, પ્રાર્થનામંદિરોમાં, રંગભૂમિ ઉપર, વ્યાસપીઠ ઉપર વક્તાની પાછલી બાજુમાં ‘સાઉન્ડિંગ બોર્ડ’ની ગોઠવણ હોય છે. રંગભૂમિ પર તો વિશિષ્ટ આકારના ગોખલા હોય છે. તેમાં ધ્વનિના પરાવર્તનની વ્યવસ્થા કરેલી હોય છે. ફોનોગ્રાફનું હોર્ન પણ તેટલા માટે જ હોય છે. મેગેફોનનો અવાજ દૂર સુધી પહોંચી શકે છે, કારણ તેમાં પરાવર્તનની ગોઠવણ હોય છે.

વાદ્યોને માટે મજબૂત અને હલકા લાકડાની જરૂર છે. તે ઉપરાંત અવાજનું અનુરણન વધારે લાંબા વખત સુધી થઈ શકે અને સુમધુર નાદલહરિ ઉત્પન્ન થાય, તે માટે પ્રચલિત ધાતુઓનાં વિધવિધ મિશ્રણ થઈ શકે છે. પણ તેમાં વિજ્ઞાન-શાસ્ત્રીઓની સહાયતી આવશ્યકતા છે. આવા વિજ્ઞાનીઓ ત્યારે કારીગર વર્ગ સાથે સહકાર કરે ત્યારે ટૂંક સમયમાં વાદ્યોમાં સુધારો થવો અશક્ય નથી. એવા પ્રયત્નો આજના સંમેલનના વિદ્વાનોએ કરાવવા જોઈએ, અને તેમ કરાવવાની તેમને વિનંતિ કરીને હું રજા લઉં છું.*

* બીજા સંગીતસંમેલનમાં વંચાયેલો નિબંધ.

સતાર, સરિન્દ અને સારંગી

વીણાથી તરતનો નીચેનો દરજ્જો સતારને આપવામાં આવે છે. પુષ્કળ પ્રકારની સતારો હિંદુસ્તાનમાં અને છે. ખાસ દક્ષિણ મહારાષ્ટ્રમાં મીરજ, કોલ્હાપુર વગેરે ઠેકાણે ઉત્તમ સતારો તૈયાર થાય છે. આ સતારો દીઠે બહુ રૂપાળી અને ઘાટીલી હોય છે. એથી તેના વાપરનારને વાદ્ય ઉપાડવા મેલવાની અડચણ પડતી નથી. મીરજની સતાર, તંબૂરા વગેરે વાદ્યોની ખાસિયત એ છે કે, આ વાદ્યોને તુંબડીઓ તેની શોભામાં વધારો કરે એવી સુંદર રીતે જડેલી હોય છે. સતારો બહુ જ મોટા કદની હોય તો તેને સતારિયા કહે છે. સતારિયાને ફક્ત ત્રણ જ તાર હોય છે. સાધારણ સતારને સાત તાર હોય છે. અને આ તારની નીચે ખીજા તેર તાર હોય છે. જેને ‘તર્ફ’ના તાર કહે છે. સિતાર એ ઘણું જૂનું વાદ્ય છે. સુલતાન અલ્લાઉદ્દીન ખીલજી દિલ્હીમાં રાજ્ય કરતો હતો તે વેળાએ તેના દરબારમાં અમીરખુશરૂ નામનો એક ધરિાની ગવૈયો હતો. તેણે

સતાર વાદ્યને હિંદુસ્તાનમાં પ્રથમ દાખલ કર્યું. કેટલાક એમ કહે છે કે, તેણે વીણા ઉપરથી સતાર બનાવેલી. મૂળ ધરિની શબ્દ સહેતાર એવો છે. ‘સહે’ એટલે ત્રણ. તાર એટલે તંત્રી. અર્થાત્ ત્રણ તારનું વાદ્ય. આગળ જતાં એમાં સુધારા થયા હશે. અને તારની સંખ્યા ત્રણથી વધીને સાત થઈ હશે. સતારોના પાંચ પ્રકાર છે. ત્રણથી સાત સુધી તેમાં તાર રાખવામાં આવે છે. સતારના તાર કયા કયા સ્વરમાં મિલાવવામાં આવે છે તે નીચે આપવામાં આવે છે :

ત્રણ તારની સતાર

- ૧લો તાર — અણુમંદ્ર પંચમ
 ૨જો „ — મંદ્ર પડ્જ
 ૩જો „ — મંદ્ર મધ્યમ

ચાર તારની સતાર

- ૧લો તાર — મધ્યમ પડ્જ
 ૨જો „ — અણુમંદ્ર પંચમ
 ૩જો „ — મંદ્ર પડ્જ
 ૪થો „ — મંદ્ર પંચમ

પાંચ તારની સતાર

- ૧લો તાર — તાર પડ્જ
 ૨જો „ — મધ્ય પડ્જ
 ૩જો „ — અણુમંદ્ર પંચમ
 ૪થો „ — મંદ્ર પડ્જ
 ૫મો „ — મંદ્ર પંચમ

છ તારની સતાર

૧લો	તાર — તાર પડ્જ
૨જો	,, — મધ્ય પડ્જ
૩જો	,, — આલુમંદ્ર પંચમ
૪થો	,, — મંદ્ર પડ્જ
૫મો	,, — મંદ્ર પડ્જ
૬ઠો	,, — મંદ્ર મધ્યમ

સાત તારની સતાર

૧લો	તાર — તાર પડ્જ
૨જો	,, — મધ્ય પડ્જ
૩જો	,, — આલુમંદ્ર પંચમ
૪થો	,, — મંદ્ર પંચમ
૫મો	,, — મંદ્ર પડ્જ
૬ઠો	,, — મંદ્ર પડ્જ
૭મો	,, — મંદ્ર મધ્યમ

આ તાર ક્ષોખંડી નખીથી વગાડવામાં આવે છે. નખીને કોઈ કોઈ મિજરાફ કહે છે. આ મિજરાફ જમણા હાથની તર્જનીમાં પહેરીને તેના વડે સતારના તારને છેડવામાં આવે છે. ડાબા હાથની તર્જની તથા મધ્યમા વડે પડદા દબાવવાના હોય છે. સતારની દાંડી ઉપર જેવી જરૂર તે પ્રમાણે ૧૪થી ૧૮ કે ૨૦ સુધી પિત્તળના પડદાને બકરાના આંતરડાના તંતુથી બાંધે છે. તે તંતુને તાંત કહે છે. આ પડદા જરૂરિયાત પ્રમાણે સ્વરથાટ બદલવા માટે આગળ પાછળ ખસેડી શકાય છે. જે સતાર ઉપર ખસેડી શકાય તેવા પડદા નથી હોતા તેવી સતારને ૧૮થી ૨૦ પડદા કાયમને માટે

બાંધી રાખવામાં આવે છે. એ ‘અચલ’ થાટની સતાર કહેવાય છે. પહેલાં કહી તેવીને ‘ચલ’ થાટની સતાર કહે છે.

સાત તારમાંના પાંચ તાર ઢાંડી ઉપર હોય છે. બાકીના એ જમણી તરફની બાજુ પર હોય છે, જેને ચિકારીના તાર કહે છે. આ તાર ૧૩ હોય છે. તેમને Vibrating strings એટલે રણુકારના તાર કહેવાય, એ તારને અનુક્રમે સારંગમના સૂરમાં મિલાવવામાં આવે છે, જેથી સતારનો અવાજ જોઈએ તે કરતાં ઊંચો અને ઘણું દૂર સુધી જઈ શકે તેવો નીકળે છે. સતારનાં તુંબડાંનો ઘેરાવો દોઢથી ત્રણ ફૂટ સુધી હોય છે. કેટલીક સતારોને ખૂંટી પાસે પછવાડેના ભાગમાં બીજું એક નાનું તુંબડું પણ જોડેલું હોય છે.

સરિન્દ અને સારંગી

સરિન્દ અને સારંગી તાત્ત્વિક દષ્ટિએ તો એક જ છે. તેમના આકારમાં માત્ર ફરક હોય છે. અને વાદ્યો ગજથી વગાડવામાં આવે છે. સરિન્દના માથા તરફનો એટલે ખૂંટીઓ તરફનો છેડો હંસના આકારનો બનાવેલો હોય છે. સારંગીને ચાર તાર હોય છે. સરિન્દને ત્રણ હોય છે. આ તાર જાડા હોય છે, અને તે બકરાંના આંતરડાંના બને છે. જમણા હાથમાં ગજ પકડીને આ વાદ્યો બજાવાય છે. ડાબા હાથના નખ તાર ઉપર ફેરવવામાં આવે છે. સારંગી વાદ્ય વગાડવું ભારે કઠણ છે. કારણ કે તેને પડદા જ નથી હોતા. આગળ આપ્યું છે તે પ્રમાણે ઉપરના તાર મેળવાય છે.

૧લો તાર — અણ્મંદ્ર પડ્જ

૨જો „ — મંદ્ર પડ્જ

૩જો „ — મંદ્ર પંચમ

૪થો „ — મંદ્ર પડ્મ

ગાનારના સાથ તરીકે સારંગી વગાડવાની પ્રથા છે. સારંગીને તેના મોટા ચાર તારની નીચે ૨૬ રણુકારના તાર હોય છે. સરિન્દમાં આવા તાર ૧૩ હોય છે. આ બંને વાદ્યોના નીચલા અડધા ભાગ ચામડાથી મઢેલા હોય છે, અને તેની ઉપર સાબરશિંગની એક ઘોડી રાખે છે. તેની ઉપર તાર લટકાવવામાં આવે છે.

કછવા—કછવા એ સતારના જેવું એક વાદ્ય છે. એની પીઠ સપાટ હોય છે. સાધારણ રીતે સતારની રચના એવી હોય છે કે તેનું તળિયું અડધેથી કાપેલ તુંબડા ઉપર લાકડાની તખકડી જડીને બનાવેલું હોય છે. પરંતુ કછવામાં બે સામસામી બાજુએથી થોડા થોડા ભાગ વહેરી કાઢીને વચ્ચે રહે તેટલી તુંબડી વપરાય છે. બન્ને કાપેલી બાજુઓને સપાટ લાકડાના પાટિયાંથી બંધ કરી ક્ષેવામાં આવે છે. એ તુંબડીની પહોળાઈ પાંચથી છ ઇંચની રહે છે. જે બાજુએ ઘોડી જોડવાની હોય તે બાજુની તખકડી ઉપર પાંચ પાંચ છિદ્રના સમૂહ છ છ ઇંચના અંતર ઉપર રાખેલા હોય છે. એ છિદ્ર ટાંકણીના માથા કરતાં સહેજ મોટાં હોય છે. આ છિદ્રોને ક્ષીધે અવાજ ગોળ, ગંભીર તથા મધુર નીકળે છે. કછવાને સતારની જેમ સાત તાર હોય છે. અને ૧૫ રણુકારના તાર હોય છે. એ તારને બબ્બે શ્રુતિનું અંતર રાખીને મેળવે છે. એને ૧૪થી ૧૭ પડદા હોય છે અને તે જોઈએ તેમ ખસેડી શકાય છે.*

* વિનિમય.: વર્ષ ૧, અંક ૬માંથી.

અહોબલનો પારિજાત

આ હું સંગીતશાસ્ત્રના એક અત્યુત્કૃષ્ટ ગ્રંથ ઉપર એ શબ્દો લખવા પ્રેરાયો છું. સંગીત ઉપર અનેક ગ્રંથો લખાયા છે તેની તિથિવાર યાદી શ્રી. મંગેશરાવ તેલંગે પૂના આનંદાશ્રમ મારફત પ્રસિદ્ધ કરેલ સંગીતરત્નાકરને છેડે આપેલી છે. પ્રસ્તુત પારિજાત ગ્રંથ પંડિત અહોબલે લખેલો હોઈને એમાં સંગીતશાસ્ત્ર પર ઉત્તમ રીતે વિવેચન થયેલું છે. એની અંદર વીણા ઉપર સ્વર અને શ્રુતિઓની જગ્યા નિયત કરતાં કેટલીક જગ્યાએ બહુ જ સ્પષ્ટ અને જોરદાર ભાષા એમણે વાપરી છે. આથી કરીને આજકાલ સંગીતશાસ્ત્રીઓમાં શ્રુતિ અને સ્વરો બાબતના વાદવિવાદને વધુ જોર અને મહત્ત્વ મળ્યું છે. તેમણે જે કંઈ વિવેચન કરેલ છે તેમાં પ્રામાણિક મતભેદ પણ હોઈ શકે એ સ્પષ્ટ છે. પરંતુ આ મતભેદને બાળુએ મુકીએ તો અહોબલે શ્રુતિસ્વર બાબત પોતાના વિચારો બહુ જ સ્પષ્ટપણે રજૂ કર્યા છે, એમ કોઈ પણ કબૂલ કરશે.

શ્રુતિ સંબંધી લખતાં અહોબલ લખે છે :

શ્રુતયઃ સ્યુઃ સ્વરા મિશ્રાઃ શ્રાવણત્વેન હેતુના ।

અહિકુંડલિવત્તત્ર મેદોક્તિઃ શાસ્ત્રસંમતા ॥ ૪૦ ॥

સર્વાશ્ચ શ્રુતયસ્તત્તદ્રાગેષુ સ્વરતાં ગતાઃ ।

રાગહેતુત્વ ઇતાસાં શ્રુતિસંજ્ઞૈવ સંમતા ।

શ્રવણહેતુની દૃષ્ટિએ સ્વર અને શ્રુતિ એ ભેદ જ નથી. શ્રવણેન્દ્રિયગ્રાહ્ય એવી શ્રુતિ અને સ્વર પરસ્પરથી ભિન્ન નથી. સર્પ અને કાંચળી જેમ અલગ નથી તે જ પ્રમાણે સ્વર અને શ્રુતિની વાત છે. ગુદા ગુદા રાગોમાં નિરનિરાળી શ્રુતિનો ઉપયોગ થતાં તેને શ્રુતિ એવી સંજ્ઞા મળે છે. જે શ્રુતિ એ રાગમાં આવતી જ નથી તે તે વખતે શ્રુતિઓ જ રહેવાની. સ્પષ્ટપણે કહીએ તો, એક સમયમાં સંગીતોપયોગી આવીસ નાદોમાંથી જે નાદ આપણે એક રાગની અંદર પસંદ કરીએ, તે તે સમયે સ્વર નામ ધારણ કરશે, અને બાકીના નાદ શ્રુતિ તરીકે આવેખાશે.

અહોબલ આગળ જતાં કહે છે :

કેશાપ્રવ્યવધાનેન બહવોડપિ શ્રુતયઃ શ્રિતાઃ ।

વીણાયાં ચ તથા ગાત્રે સંગીતજ્ઞાનિનામ્ મતે ॥ ૪૦ ॥

“કેશાપ્ર” એટલા અંતર ઉપર શ્રુતિ માનતાં જતાં અનંત શ્રુતિઓ થઈ શકશે. એ શ્રુતિઓ વીણા પર કે ગળામાંથી સમજવા યોગ્ય છે એમ કોઈ પણ જ્ઞાની કહેશે; પણ એ બંધીનો ઉપયોગ ન કરતાં અહોબલ આગળ કહે છે :

મધ્યે પૂર્વોક્તરા બદ્ધવીણાયાં ગાત્ર એવ વા ।

ષડ્જપંચમભાવેન શ્રુતિર્દ્વાવિંશતિર્જગુઃ ॥

વીણાના મોઢાથી મધ્યભાગમાં અથવા જેની ઉપર પડદા બાંધવામાં આવેલ છે એવી વીણા પર પડ્જપંચમ ભાવથી બાવીસ શ્રુતિઓ માનવામાં આવે છે.

એ શ્લોક ઉપરથી જોઈ શકાય છે કે, અહોબલ પંડિતનું સ્વરજ્ઞાન બહુ ભારે હતું. અને તેથી જ આગળ આપેલી સ્વરસ્થાનની વ્યાખ્યામાં આપણા પંડિતોને જે ગોટાળો ભાસે છે તેનું સ્પષ્ટીકરણ એ શ્લોકની અંદર કરેલું છે એમ કહેવું જોઈએ. તેઓ બીજી એક જગ્યાએ કહે છે :

प्रवर्तते स्वराः सर्वे सदा संवादिरूपिणः ।

षड्जपंचमभावेन षड्जे ज्ञेयाः स्वरा बुधैः ॥

ग-नि भावेन गंधारे म-स भावेन मध्यमे ॥ ૩૨૮ ॥

આ શ્લોકમાં પ્રથમ “બધા સ્વરો સંવાદીરૂપે રહે છે,” એમ કહી પડ્જ ગ્રામમાં પડ્જપંચમભાવથી, મધ્યમ ગ્રામમાં મધ્યમપડ્જભાવથી, અને ગંધાર ગ્રામમાં ગંધારનિપાદભાવથી સ્વરો રહે છે, એમ જણાવે છે.

પ્રથમ આપણે પડ્જ ગ્રામનો જ વિચાર કરીએ. આનો વિચાર કરતાં પહેલાં તો અહોબલની વ્યાખ્યા પ્રમાણે પડ્જ-પંચમભાવથી વીણા ઉપર સ્વરો કાઢતાં આપણને રુચિકર થાય છે કે નહિ એ જોવું. જો રુચે તો એ વાતને ગ્રાહ્ય સમજવી. જો ન રુચે તો ક્યાં અને કેટલું અરુચિકર લાગે છે, તેમ એ સ્થળે અહોબલે એ પ્રમાણે કેમ લખ્યું છે, તેનો વિચાર કરવો, અને ત્યાર બાદ નિર્ણય ઉપર આવવું.

“ध्वन्यवच्छिन्नवीणायाम् मध्ये तारकस्थितः ।”

સ્વર ઉત્પન્ન કરનારી વીણા જ હાથમાં લઈને અહોબલે આ પ્રયોગ રાઈ કર્યો છે. કારણ કે, એની ઉપર સ્વરસ્થાનો

નિયુક્ત કર્યાથી ઉત્તમ બોધ મળશે. એમ કહીને ઉપરના શ્લોકમાં તે કહે છે કે, “ધ્વનિ ઉત્પન્ન કરી શકાય એટલા ભાગની અધવચે તાર સા વાગશે. તે જ પ્રમાણે,

ઉભયો ષડ્જયોર્મધ્યે મધ્યમં સ્વરમાચરેત્ ॥

બંને ષડ્જના મધ્યમાં એટલે મેરુ અને તાર સારી વચ્ચે મધ્યમ સ્વર ઉત્પન્ન થશે.

ઉદાહરણાર્થ, ૩૬ ઇંચ લાંબા તાર ઉપર ૧૮ ઇંચ ઉપર તાર સા અને ૯ ઇંચ ઉપર મધ્યમ સ્વર વાગશે. આ અહોબલનું મંતવ્ય યથાર્થ છે એમ જોઈ શકાશે. હવે આગલા બે સ્વરોની જગ્યા બાબત,

ત્રિભાગાત્મકવીણાયાં પંચમઃ સ્યાત્તદિગ્રમે ।

ષડ્જપંચમયોર્મધ્યે ગાંધારસ્ય સ્થિતિર્મિવેત્ ॥

આપણે ૩૬ ઇંચ તારની લંબાઈ લીધી છે. ત્યારે સમસ્ત લંબાઈના આપણે ત્રણ સરખા ભાગ કરી પહેલા ભાગને છેડે સ્વર કાઢીશું તો પંચમ સ્વર નીકળશે, એટલે ૧૨ ઇંચ ઉપર પંચમ સ્વર નીકળશે. અને ષડ્જ ને પંચમ સ્વરોની વચ્ચે એટલે ૬ ઇંચ ઉપર શુદ્ધ ગંધાર વાગશે. આ બંને સ્વરો અહોબલે યોગ્ય રીતે દર્શાવ્યા છે એ પ્રત્યક્ષ અનુભવથી સિદ્ધ થાય છે. માત્ર ગંધાર સ્વર કાનને શુદ્ધ ન જણાતાં કોમળ જણાય છે. છતાં કાંઈ નહિ. અત્યારે તો અહોબલ કઈ રીતે કહે છે તે આપણે જોવાનું છે. અત્યાર સુધીમાં આપણને ચાર સ્વરો મળ્યા. તે નીચે મુજબ:

તાર સા ૧૮ ઇંચ ઉપર, મધ્યમ મેરુથી ૯ ઇંચ ઉપર, પંચમ મેરુથી ૧૮ ઇંચ ઉપર, તથા ગાંધાર મેરુથી ૬ ઇંચ ઉપર.

હવે સપયોઃ પૂર્વભાગે ચ સ્થાપનીયોઽથ રિસ્વરઃ ।

સપયોર્મધ્યદેશો તુ ધૈવતં સ્વરમાચરેત્ ॥

આ શ્લોકનો અર્થ ભારે સંદિગ્ધ છે. કારણ, શ્લોકના પૂર્વાર્ધમાં સા અને પના મધ્ય ભાગમાં રે સ્થાપવો, અને તેજ પ્રમાણે ઉત્તરાર્ધમાં પ અને સાના મધ્યભાગમાં ધૈવત સ્થાપવો એમ કહે છે. પૂર્વભાગે અને મધ્યદેશે એ શબ્દ ચોક્કસ અર્થ નથી આપતા. અને જો એનો સીધો અર્થ કરી એ પ્રમાણે સ્વર કાઢવા જઈએ તો ઉપર દર્શાવ્યા મુજબના સૂર તે સ્થળે બરાબર નથી વાગતા. કારણ, પૂર્વાર્ધના પૂર્વભાગે એટલે—પડ્જ પંચમ એ બે સ્વરોના પૂર્વભાગમાં— આ ભાષાથી પડ્જ પંચમની જે લંબાઈ ૧૨ ઇંચ, તેના પૂર્વભાગમાં એટલે છ, છ ઇંચના બે સરખા પૂર્વ અને ઉત્તર એમ બે ભાગ કરીને પહેલા છ ઇંચના ગાળામાં રે સ્વર સ્થાપવો. છ ઇંચના ગાળામાં એટલે કયે સ્થળે? છેડે કે મધ્યમાં? છેડે જો સ્થાપીએ તો શુદ્ધ ગાંધારનું સ્થાન આવે છે. મધ્યમાં એટલે ૩ ઇંચ ઉપર રાખીએ તો એ જગ્યાએ રે સ્વર આપણા કાનને બરાબર નહિ જણાય. કારણ, આ ત્રણ ઇંચ ઉપર ઉત્પન્ન થનાર રે સ્વરનો સંવાદી સૂર પંચમ પછી બે ઇંચ ઉપર આવનાર છે, એ આપણે પડ્જ પંચમ ભાવથી નિશ્ચિત કરી શકીએ છીએ. કેમકે પણ સ્વરનો પડ્જ પંચમ ભાવથી નીપજનાર સંવાદી સૂર કાઢવો હશે તો પડ્જ પંચમ ભાવથી તે સ્વરની લંબાઈના ૩ ભાગ ઉપર સંવાદી સ્વર આવશે.

આ ન્યાયથી જોતાં મૂળ સારી લંબાઈ ૩૬ ઇંચ હોઈને, ૨૪ ઇંચ ઉપર જે પ આવે છે તે પડ્જનો સંવાદી

છે. અને તે પડ્મ પંચમ ભાવે સ્થિત થયો છે એમ માનવાને કશી હરકત નથી. એટલે સાનો સંવાદી ૫ થયો. મ નો સંવાદી તાર સા થાય, કારણ ૩૬ ઇચના તાર ઉપર મેરુથી ૯ ઇચ ઉપર એટલે મૂળ તારના ૨૭ ઇચ ઉપર મધ્યમ આવે છે અને તેનો સંવાદી જે તાર સા છે તે ૧૮ ઇચ ઉપર (૨૭ના કુમા ભાગ ઉપર) આવે. આમ મધ્યમનો પડ્મ પંચમ ભાવથી થતો સંવાદી સૂર તાર સા થયો અને સાનો સંવાદી સુર ૫ બન્યો. લંબાઈના કુ ભાગ ઉપર સંવાદી સૂર આવે એ નિયમ પ્રમાણે ગાંધારનો સંવાદી સ્વર પણ કાઠી શકાય. મેરુથી ૬ ઇચ ઉપર જ ગાંધાર સૂર આવે છે એમ ઉપર કહ્યું. ઘોડીથી તેની લંબાઈ ૩૦ ઇચ છે. એ લંબાઈનો કુ ભાગ ૨૦ ઇચ અને તેની ઉપર નીકળતો સૂર તે ગાંધાર સૂર. તે જ પ્રમાણે ઉપર જણાવેલ મેરુથી ત્રણ ઇચ ઉપર વાગતો સૂર જે કાનને શુદ્ધ સ્વર નથી ભાસતો તે રે સ્વરનો સંવાદી સૂર એક વ્યાખ્યામાં અહોબલે જણાવેલ છે. મેરુથી ત્રણ ઇચ ઉપર ઊપજતા સૂર પછીની લંબાઈ ૩૩ ઇચ થાય. તેના કુ ભાગ એટલે ૨૨ ઇચ ઉપર નીકળતો સૂર સંવાદી તરીકે અહોબલે આગલા શ્લોકમાં કહી બતાવ્યો છે.

માગત્રયાન્વિતે મધ્યે પંચમોત્તરષડ્જયોઃ ।

કોમલો ધૈવતો સ્થાપ્ય પૂર્વભાગે મનીષિભિઃ ॥

પંચમ અને ઉત્તર પડ્મના ગાળાના ત્રણ ભાગ કરી પહેલા ભાગ ઉપર કોમલ રે વગાડવો. પંચમ સ્વર અને ઉત્તર સા (તાર સા) વચ્ચે ૬ ઇચનું અંતર છે. તેનો ત્રીજો ભાગ ૨ ઇચનો થાય. પહેલા ભાગ ઉપર એટલે

પંચમથી આગળ એ ઇચ્છા ઉપર અર્થાત્ મેરુથી ૧૪ ઇચ્છા ઉપર કોમળ ધૈવત સૂર આવશે. અને ઘોડીથી તેની લંબાઈ ૨૨ ઇચ્છા (૩૩ ઇચ્છાના કુમા ભાગની) રહેશે. આ સ્થળે નીકળતો કોમળ ધૈવત ઉપર કહેલ ઋષભનો સંવાદી સૂર થશે. ઉપયુક્ત ઋષભ શુદ્ધ સ્વર તરીકે આપણને નથી જણાતો એટલે અત્યારે એને એક બાળુ આપણે મૂકી દઈએ. હવે ૩૩ ઇચ્છા ઉપર આવતા ઋષભની જગ્યા બીજી હોઈ શકે તો ૩૩ ઇચ્છાથી કંઈક ઓછી લંબાઈ ઉપર આવવી જોઈએ, એ સ્પષ્ટ છે. કેટલાક એમ કહે છે કે, અહોબલે જ્યાં પૂર્વભાગે એ શબ્દરચના કરી છે ત્યાં તેમણે લંબાઈના ત્રણ ભાગ કરી પૂર્વભાગે એટલે પહેલા ભાગ ઉપર તે સૂર સ્થાપવાની વાત કહી છે. આ કથન ગળે ગિતરે એવું છે. એ ઉપરથી એમ અર્થ થાય છે કે, ૧૨ ઇચ્છાના ત્રણ ભાગ એટલે ચાર ચાર ઇચ્છાના ત્રણ ભાગ કરી મેરુથી પહેલા ભાગ ઉપર એટલે ચાર ઇચ્છા ઉપર અર્થાત્ તાર ઉપર ૩૨ ઇચ્છા ઋષભ સ્થાપવો. પરંતુ તે શ્લોક આ શ્લોકની (એટલે સપ્તયોઃ પૂર્વમાગે ચ) પછીનો શ્લોક છે એ ખ્યાલમાં રાખવું જોઈએ. તો પણ પૂર્વભાગ પૂરતું એમનું કથન સ્વીકારીએ તો પછી મધ્યભાગ શબ્દનો અર્થ શું? ત્યાં પણ એ જ મુશ્કેલી આવી નડવાની છે. તાર પૂજા અને પંચમ એના મધ્યમાં એટલે પંચમથી ત્રણ ઇચ્છા ઉપર—અર્થાત્ ૨૧ ઇચ્છાની લંબાઈ ઉપર ઉત્પન્ન થતો સૂર શુદ્ધ ધૈવત થશે. એટલે આ ધ્વનિ તારની ૩૧ઠ્ઠી ઇચ્છાની લંબાઈ ઉપર નીકળનાર સ્વરનો સંવાદી સૂર થશે. ૩૧ઠ્ઠી ઇચ્છા ઉપર એટલે મેરુથી ૪ઠ્ઠી ઇચ્છા ઉપર નીકળનાર સૂર શુદ્ધ ઋષભ કરતાં પણ સહેજ ઊંચો નીકળશે,

એ કાનથી અનુભવી શકાય એવું છે. અને ૨૧ ઇંચ ઉપરનો ધ્વનિ શુદ્ધ ધૈવત કરતાં ઊંચો લાગે છે એવો અનુભવ છે. ત્યારે ૩૧ $\frac{1}{2}$ ઇંચ અને ૨૧ ઇંચ ઉપરના ધ્વનિ શુદ્ધ ઋષભ અને શુદ્ધ ધૈવત તરીકે આપણને ઉપયોગી નથી. ૩૩ ઇંચ ઉપરનો ઋષભ નીચો તેમ ૩૧ $\frac{1}{2}$ ઇંચ ઉપરનો ઊંચો આપણને લાગે છે, તો એ બેની વચ્ચેના કોઈ પણ ભાગ ઉપર ઋષભ હોવો જોઈએ એ સ્પષ્ટ છે. અને તે જ સાર આપણે અહોબલની ભાષામાંથી કાઢવો જોઈએ. અહોબલ કહે છે:

प्रवर्तन्ते स्वराः सर्वे सदा संवादिरूपिणः ।

અર્થાત્ જ સૂરો સદા સંવાદીરૂપે જ રહે છે. આ ન્યાયે ૨૪ ઇંચ ઉપર જે પંચમ નીકળે છે તેનો સંવાદી ઉપરના નિયમ મુજબ જો કાઢીએ, તો ૨૪ ઇંચના ૩ એટલે ૧૬ ઇંચ ઉપર નીકળતો સૂર પંચમનો સંવાદી થશે. આ સ્વર તાર સપ્તકથી ઉપર ગયો તો તેનું સ્થાન તાર સપ્તકમાં થશે. એટલે ૧૬ ઇંચ ઉપરનો સૂર આપણને સાંભળતાં શુદ્ધ ઋષભ જણાશે. આ જ ઋષભને જો એક સપ્તક પાછો હસેલીએ, એટલે મધ્ય સપ્તકમાં લાવીએ, તો તેની લંબાઈ ૧૬x૨=૩૨ ઇંચ થશે. આમ આ શુદ્ધ ઋષભ ૩૨ ઇંચ પરનો અને મેરુથી ૪ ઇંચ ઉપર વાગશે, તે તે આપણને શુદ્ધ ઋષભ તરીકે જ જણાશે. આ અર્થ અહોબલની વ્યાખ્યામાંથી પણ નિષ્પન્ન થાય છે. તે જ પ્રમાણે આ ૩૨ ઇંચ ઉપરના સૂરને આપણે શુદ્ધ ઋષભ સ્વીકારીએ એટલે તેનો સંવાદી સૂર ધૈવત ૨૧ $\frac{1}{2}$ લંબાઈ ઉપર આવશે. તેમ જ કોઈ પણ લાગે છે એટલે એ સૂરને આપણે શુદ્ધ ધૈવત તરીકે

સ્વીકારીએ. મારા મિત્ર જી. એસ. ખરેએ એમના હિન્દી સંગીત (Hindi Music) નામના ગ્રંથમાં ઋષભનું સ્થળ ૩૨ ઇંચ ઉપર સ્વીકારેલું છે (પાનું ૧૧, હિન્દી મ્યુઝીક). પરંતુ તેમણે ધૈવતનું સ્થળ ૨૧.૬ ઇંચ કહ્યું છે. તે ૩૨ ઇંચની ગણતરીએ જોતાં ભૂલભરેલું મને લાગે છે. ૨૧.૬ ઇંચ લંબાઈ અને ૨૧ $\frac{૩}{૪}$ અર્થાત્ ૨૧.૩ ઇંચ લંબાઈમાં કંઈ ભારે ફરક નથી, એ મારું મંતવ્ય રા. ભાતખંડે વકીલના કથનને અનુરૂપ છે, એમ લાગે છે. કારણ તેમણે એમના હિન્દુસ્તાની સંગીત ભાગ ૨ના ૧૦૪ પાના ઉપર છેલ્લી લીટીમાં જણાવેલ છે કે “ તેમનો (અહોલનો) શુદ્ધ ઘ ૪૦૫ આંદોલનોનો જ હું વાપરું છું.” ૨૧.૩ એટલે ૨૧ $\frac{૩}{૪}$ ઇંચની તારની લંબાઈ ઉપરના ધ્વનિનાં આંદોલનો (મૂળ તારના એટલે ૩૬ ઇંચ લંબાઈના ૨૪૦ આંદોલનની કલ્પના કરતાં) ૪૦૫ આંદોલનો થાય એ સ્પષ્ટ છે. ૨૧૦ જી. એસ. ખરેના કહેવા પ્રમાણે ૨૧.૬ની લંબાઈનાં આંદોલનો ૪૦૦ થાય છે. પણ ખૂબી તો એ છે કે તેઓ ૨૭૦ આંદોલનોનો ઋષભ માનવાને તૈયાર છે. (એટલે ૩૨ ઇંચ લંબાઈવાળા) પરંતુ પડ્જ પચમ ભાવ પ્રમાણેનો ૨૧ $\frac{૩}{૪}$ ઇંચની લંબાઈ ઉપરનો ૪૦૫ આંદોલનોવાળો શુદ્ધ ધૈવત તેઓ માનવાને તૈયાર નથી. તેઓ કહે છે (પાના ૯મા ઉપર ધૈવતનું સ્થાન નક્કી કરતી વખતે) કે, “ ‘મધ્યદેશે’ means near the centre—સેન્ટરની આસપાસ ” બરોબર મધ્યમાં નહિ એ પણ આપણને મંજૂર છે. પણ બરોબર મધ્યમાં નહિ તેમ સેન્ટરની આસપાસ એટલે એ કંઈ જગ્યાએ ? અમે કહીએ છીએ કે પડ્જ પચમ ભાવથી જે સ્થળે આવશે ત્યાં. ૨૧ $\frac{૩}{૪}$

ઘ્ય ઉપર એ સ્થાન પડ્જ પંચમ ભાવથી આવે છે એ ઉપર જણાવેલ જ છે.

‘સપયોઃ પૂર્વભાગે ચ સ્થાપનીયોઽથ રિસ્વરઃ ।’ આનો અર્થ તેમણે કોમળ ધૈવતની વ્યાખ્યા પ્રમાણે કરેલો છે, પરંતુ એ શ્લોકમાં ઉત્તર પડ્જ એ શબ્દ આવેલો છે.

भागत्रयान्वितं मध्ये पंचमोत्तरषड्जयोः ।

કોમલો ધૈવતઃ સ્થાપ્યઃ પૂર્વભાગે મનીષિભિઃ ॥

અહીં પૂર્વભાગે એટલે પહેલા ભાગમાં એમ કહી શકાશે. અને આ શ્લોકની અંદર ત્રણ ભાગ કરી પહેલા ભાગમાં એમ સ્પષ્ટ કહ્યું છે એ રીતે કાંઈ “સપયોઃ પૂર્વભાગે ચ” એમાં એવો અર્થ નીકળતો નથી. બીજા શ્લોકનો અર્થ તાણીતોડીને પહેલા શ્લોકમાં ખેંચી મનનું સમાધાન કરવું એ પણ યોગ્ય નથી. ૧૨ ઘ્યના જે ત્રણ ભાગ કરવાના જ હોત તો અહોયલે ત્યાં સ્પષ્ટ જ કહ્યું હોત. આટલું સંદિગ્ધ ન રાખતાં સ્પષ્ટ કહ્યું હોત કે

भागत्रयान्वितं मध्ये मेरोः पंचमसंज्ञिताम्

पूर्वभागोत्तरं मध्ये ऋषभः स्वरमाचरेत् ॥

“સ્થાપનીયોઽથ રિસ્વરઃ ॥”

હવે કેટલાકને એવી શંકા થશે કે પડ્જપંચમ ભાવથી મેરુથી ૪ ઘ્ય છેટે ઋષભ આવે કે નહિ? અને જે એમ હોય તો ત્રણ ભાગ કરવામાં હરકત શી? આનો અમારો એક જ જવાબ છે કે અહોયલની ઋષભની વ્યાખ્યામાંથી આવો અર્થ નીકળી જ નથી શકતો. મુખ્યતઃ એ વાત ધ્યાનમાં લેવી જોઈએ કે “પ્રવર્તન્તે સ્વરાઃ સર્વે સદા સંવાદિ-
રુષિણઃ ॥” જ્યાં અમને અહોયલની ભાષા સંદિગ્ધ લાગશે

ત્યાં ષડ્જપંચમભાવ છે જ. તો પણ જો એક ઘડીભર સા અને પ ના અંતરના ત્રણ ભાગ કરવા એમ માની લઈએ તો પણ ધૈવતનો પ્રશ્ન કઈ રીતે ઉકલશે ? ધૈવતનો પ્રશ્ન એ રીતે ઉકેલાતો જ નથી એટલે ષડ્જપંચમ ભાવ ઉપર જ વજન આપવું એ આવશ્યક છે. તો પણ ઋષભ સ્વરની વ્યાખ્યા કરતાં અહોબલને ‘પૂર્વભાગે’ એ શબ્દ સૂઝ્યો તેનું કારણ એના પૂર્વે ગાંધાર સ્વરનું સ્થાન નિયુક્ત કરતાં ષડ્જ-પંચમયોર્મધ્યે ગાંધારસ્ય સ્થિતિર્ભવેત્ એમ કહ્યું છે. આ શ્લોકની અંદર ષડ્જ અને પંચમના અંતરના બરાબર બે ભાગ કરી ગાંધાર મૂક્યો છે. તે ઉપરથી ગાંધારની પૂર્વે પૂર્વભાગ અને પછીનો ઉત્તર ભાગ એમ કહી “સપયોઃ પૂર્વભાગે ચ” એવું પદ ઋષભની જગ્યા નિયુક્ત કરતાં મૂકેલું હોવું જોઈએ એમ અમને લાગે છે. અને એ અમારી માન્યતાને અહોબલ નિષાદનું સ્થળ નક્કી કરતી વખતે જે વ્યાખ્યા આપે છે તે ઉપરથી ટેકા મળે છે. તેઓ કહે છે :

“તત્ર (સપયોઃ) અંશદ્વયસંત્યાગાત્ નિષાદસ્ય સ્થિતિર્ભવેત્ ।”

આ શ્લોક ઋષભ અને ધૈવતની વ્યાખ્યા કહેતાં પહેલાંનો છે. “તત્ર (સપયોઃ) અંશદ્વયસંત્યાગાત્ ” એટલે સા અને પ ના અંતરના અંશદ્વયનો ત્યાગ કરીને અર્થાત્ બે ભાગને છોડી ત્રીજા ભાગ ઉપર નિષાદ છે એમ એ સ્પષ્ટ કહે છે. એ શ્લોકમાં, ત્રણ ભાગ કરો એમ કહેવાની એમને જરૂર લાગી એથી કરીને નિષાદની વ્યાખ્યા સ્પષ્ટ થઈ. આથી નિષાદ પંચમ પછી ૪ ઇંચ ઉપર એટલે ૨૦ ઇંચની લંબાઈ ઉપર થયો અને તે ૩૦ ઇંચના પાછળ કહ્યા મુજબના ગાંધારનો સંવાદી સુર થયો. કારણ ૩૦ ઇંચનો કે ૨૦ ઇંચ થાય જ.

આમ અત્યાર સુધીમાં અહોબલે પડ્મપંચમ નામ ધારણ કરીને એમના શુદ્ધ સ્વરો કહી બતાવ્યા એમ ગૃહીત કરીને આપણે એ જ સ્વરોને પડ્મપંચમગ્રામના સમજી લઈએ એમાં કાંઈ હરકત નથી. કારણ આ બધા સ્વરો પડ્મપંચમભાવ પ્રમાણે જ આવનારા છે. પાછળ અહોબલે જણાવ્યા પ્રમાણેના શુદ્ધ સ્વરો હવે આપું.

નામ	લંબાઈ, ઇંચ	આંદોલન
સા	૩૬"	૨૪૦
રે	૩૨"	૨૭૦
ગ	૩૦"	૨૮૮
મ	૨૭"	૩૨૦
પ	૨૪"	૩૬૦
ધ	૨૧ $\frac{૧}{૨}$ " (૨૧.૩)	૪૦૫
ની	૨૦"	૪૩૨
સા (તાર)	૧૮"	૪૮૦

અહોબલ શુદ્ધ સ્વરો આપત કઈ માન્યતા ધરાવે છે તે ઉપર કહ્યું. હવે કોમળ સ્વરોની આપતમાં એ શું કહે છે તે જોઈએ.

भागत्रयान्विते मध्ये मेरोः ऋषभ संज्ञिताम्

भागद्वयोत्तरं मेरोः कुर्यात् कोमलरिस्वरम् ॥ કોમલ રે.

मेरुधैवतयोर्मध्ये तीव्रगांधारमाचरेत् । तीવ્ર ગ

भागत्रयविशिष्टे रिमन् तीव्रगांधारषड्जयोः ।

पूर्वभागोत्तरं मध्ये म तीव्रतरमाचरेत् ॥ तीવ્ર મ

भागत्रयान्विते मध्ये पंचमोत्तरषड्जयोः ।

कोमलो धैवतः स्थाप्यः पूर्वभागे मनीषिभिः ॥ કોમલ ધ

તથૈવ ધસયોર્મધ્યે ભાગત્રયસમન્વિતે ।

પૂર્વભાગં દ્વયાદૂર્ધ્વે નિષાદં તીવ્રમાચરેત્ ॥ તીવ્ર. નિ.

ઉપરના શ્લોકોમાં કોમળ ઋષભ અને કોમળ ધૈવતના તેમ આક્રીના ત્રણ સૂર તીવ્ર ગ, તીવ્રતર મ, તીવ્ર નીની જગ્યાએ શુદ્ધ ધૈવત ઉપરથી કાયમ કરેલી છે. કારણ તીવ્ર ગ મેરુ અને શુદ્ધ ધૈવત એની મધ્યમાં છે; તીવ્રતર મ તીવ્ર ગાંધાર અને પડ્મના મધ્યમાં; ને તીવ્ર ની શુદ્ધ ધૈવત અને તાર સપ્તકના સાના અંતરના ત્રણ ભાગ પાડી એ ભાગ છોડી ત્રીજા ભાગ ઉપર છે એમ જણાવ્યું છે. અહોળલ શુદ્ધ ધૈવતની એમની વ્યાખ્યા બરાબર છે એમ ગૃહીત કરીને જ આગળ ચાલ્યા છે. હવે ૨૧^૩ ઇચ ઉપરનું ધૈવતનું સ્થાન શુદ્ધ ધૈવત તરીકે પડ્મપંચમભાવથી આપણે નક્કી કરેલ હોઈને, અમારા મત પ્રમાણે નીચે મુજબ અહોળલના સ્વરો આવશે.

મેહધૈવતયોર્મધ્યે તીવ્ર ગાંધારમાચરેત્

$$\left\{ \begin{array}{l} = ૩૬ - ૨૧\frac{૩}{૪} = ૧૪\frac{૩}{૪} = ૪\frac{૩}{૪} \\ ૪\frac{૩}{૪} \times \frac{૩}{૪} = ૩\frac{૩}{૪} = ૭\frac{૩}{૪} \text{ ઇચ મેરુથી તીવ્ર ગ,} \\ \text{અને લ'આઈ } ૨૮\frac{૩}{૪} \text{ ઇચ.} \end{array} \right.$$

ભાગત્રયવિશિષ્ટેસ્મિન્ તીવ્રગાંધારષડ્જયોઃ । પૂર્વ-ભાગોત્તરં મધ્યે મ તીવ્રતર-માચરેત્ ॥

$$\left\{ \begin{array}{l} = ૩૬ - ૭\frac{૩}{૪} = ૨૮\frac{૩}{૪} = ૬\frac{૩}{૪} \times \frac{૩}{૪} = ૬\frac{૩}{૪} = ૯\frac{૩}{૪} \text{ ઇચ} \\ \text{મેરુથી તીવ્ર મ, અને લ'આઈ } ૨૬\frac{૩}{૪} \text{ ઇચ.} \end{array} \right.$$

તથૈવ ધસયોર્મધ્યે ભાગત્રયસમન્વિતે

$$\left\{ \begin{array}{l} ૨૧\frac{૩}{૪} - ૧૮ = ૩\frac{૩}{૪} = ૩\frac{૩}{૪} \times \frac{૩}{૪} = ૨\frac{૩}{૪} \times ૨ = ૪\frac{૩}{૪} = ૧૦ \\ ૨\frac{૩}{૪} \text{ ઇચ તીવ્ર ની ધૈવતથી, અને} \\ \text{લ'આઈ } ૧૯\frac{૩}{૪} \text{ ઇચ.} \end{array} \right.$$

માગત્રયાન્વિતે મધ્યે
મેરો ઋષભસંજ્ઞિતામ્ ।
इत्यादि

મેરુ અને ઋષભ વચ્ચેનું અંતર ૪
ઘંચ છે. તેના ત્રણ ભાગમાંથી એ ભાગ
છોડી ત્રીજા ભાગ ઉપર કોમળ રે
મૂકવો, એટલે
 $4 \times \frac{1}{3} = \frac{4}{3} \times \frac{2}{3} = \frac{8}{9}$ ઘંચ ઉપર કોમળ
ઋષભ મૂકવો. એટલે ૩૩ $\frac{8}{9}$ ઘંચ ઉપર
કોમળ ઋષભ.

તે જ પ્રમાણે

માગત્રયાન્વિતે મધ્યે
पंचमोत्तरषड्जयोः

એટલે સા અને પની લાંબાઈ એટલે
૬ ઘંચ લઈ તેના ત્રણ ભાગ કરી
પહેલા ભાગ ઉપર કોમળ ધૈવત માંડવો.
તે સૂર પાંચમથી એ ઘંચે, મેરુથી ૧૪
ઘંચે અને લાંબાઈમાં ૨૨ ઘંચ ઉપર
આવશે.

અહોબલની બંને વ્યાખ્યા પ્રમાણે કોમળ રે અને
કોમળ ઘ અનુક્રમે ૩૩ $\frac{8}{9}$ અને ૨૨ ઘંચ ઉપર આવે છે. હવે
આ બંને સ્વરોમાં પૂર્ણપાંચમભાવ બરાબર રહેતો નથી એમ
જણાશે. ત્યારે જો ૩૩ $\frac{8}{9}$ ઘંચ ઉપર કોમળ ઋષભ
બરાબર છે એમ કહીએ તો ૨૨ $\frac{8}{9}$ ઘંચ કોમળ ધૈવતનું સ્થાન
ગણીએ તો પૂર્ણપાંચમભાવ પ્રમાણે બરાબર છે એમ લાગશે.
કારણ $\frac{100}{3} \times \frac{2}{3} = \frac{200}{9} = 22\frac{2}{9}$ ઘંચ એ ૩૩ $\frac{8}{9}$ નો કુમેા ભાગ
થયો. ત્યારે આ જ ધૈવત કોમળ ધૈવત તરીકે સ્વીકારવો
પડશે. પરંતુ કોમળ ધૈવતની વ્યાખ્યા પ્રમાણે તો એ સ્વર
પાંચમથી એ ઘંચ છે એટલે ૨૨ ઘંચ ઉપર આવે છે એટલે

૬૬ ઇચનો ૬૨૬ પડે છે. ૨૨ ઇચ લંબાઈ ઉપરનો કોમળ ધૈવત પડ્જપંચમભાવથી આવનાર કોમળ ધૈવત કરતાં ચઢિયાતો જ વાગશે. હવે ઊલટી રીતે તપાસીએ તો કોમળ ધૈવતને કાયમ કરી તેનો પડ્જપંચમભાવથી કોમળ ઋષભ જોઈએ તો તે $૨૨ \times ૬૬ = ૩૩$ ઇચ પર આવે છે. આ કોમળ ઋષભ અહોબલ્લે કહેલા કોમળ રે કરતાં જરા ઊંચો બોલે છે. ત્યારે બંને રીતે મુશ્કેલી ઊભી થાય છે. કયો માર્ગ સ્વીકારવો એ હવે ગાયકે જ પોતાની ઇચ્છા ઉપર નક્કી કરવાનું રહેલું.

શુદ્ધ રે કાયમ કરી તે ઉપરથી કોમળ ઋષભ મેરુથી ૨૬૬ ઇચના અંતર ઉપર ક્ષેવો ને પડ્જપંચમ ભાવથી એનો કોમળ ધૈવત પંચમ પંછી $\frac{૬૬}{૬} \times \frac{૨૬}{૬} = \frac{૧૬૬}{૬} = ૧૯૬$ ઇચ ઉપર રાખવો. આ વિચારસરણી યોગ્ય લાગે ને કાનને રુચે તો એ કોમળ ઘ, શુદ્ધ ઘ અને પના અંતરના ત્રણ ભાગ કરી ખીજા ભાગ ઉપર મળી આવશે. કારણ શુદ્ધ ધૈવત અને પંચમનું અંતર ૨૬૬ ઇચ છે; એના ત્રણ ભાગ કર્યા એટલે $૨૬૬ = \frac{૬૬}{૩} \times \frac{૨૬}{૩} = ૬૬$ ઇચનો પ્રત્યેક ભાગ થયો અને ખીજા ભાગ ઉપર એટલે પંચમથી $\frac{૧૬૬}{૬}$ ઇચ ઉપર કોમળ ધૈવત આવશે. આમ કરવામાં આધાર શું? તો પડ્જપંચમ ભાવ જ. ખીજો આધાર કાંઈ નથી. આ કોમળ ઘને સ્વીકારતાં અહોબલ્લની કોમળ ઘની વ્યાખ્યા નીચે મુજબ બદલાવવી પડશે.

तथैव धपयोर्मध्ये भागत्रयसमन्विते

पूर्वभागद्वयादूर्ध्वं कुर्यात् कोमलधस्वरम् ।

તે જ પ્રમાણે ધૈવતની વ્યાખ્યા :

सपयोर्मध्यदेशे तु धैवतं स्वरमाचरेत् ।

પડ્જપંચમભાવેન યથા સ્યાન્ન સ તત્સ્વરઃ ॥

અથવા

તથૈવ નિપયોમધ્યે ભાગત્રયસમન્વિતે ।

ભાગદ્વયોત્તરં તત્ર ધૈવતં સ્વરમાચરેત્ ॥

અહીં સુધીમાં અહોબલની વ્યાખ્યા પ્રમાણે જે કોમળ, તીવ્ર સ્વરો નિયુક્ત થયા તે નીચે જણાવું.

સ્વર	લંબાઈ, ઇંચ	આંદોલનો
કોમળ રે	૩૩ $\frac{૩}{૪}$; ૩૩	૨૫૯.૨; ૨૬૧ $\frac{૧}{૨}$
તીવ્ર ગ	૨૮ $\frac{૩}{૪}$	૩૦૧ $\frac{૧૭}{૪}$
તીવ્રતર મ	૨૬ $\frac{૧}{૨}$	૨૩૦ $\frac{૧૧}{૨}$
કોમળ ધ	૨૨ $\frac{૩}{૪}$; ૨૨	૩૮૮.૮; ૨૯૨ $\frac{૧}{૨}$
તીવ્ર ની	૧૯ $\frac{૧}{૨}$ =	૪૫૨ $\frac{૧}{૪}$

રા. છ. એસ. ખરેખે નીચે મુજબ સ્વરોની લંબાઈ જણાવી છે.

સ્વર	ઇંચ	આંદોલનો
સા	૩૬	૨૪૦
કોમળ રે	૩૩ $\frac{૩}{૪}$	૨૫૯.૨
શુદ્ધ રે	૩૨	૨૭૦
કોમળ ગ	૩૦	૨૮૮
તીવ્ર ગ	૨૮.૮	૩૦૦
શુદ્ધ મ	૨૭	૩૨૦
તીવ્રતર મ	૨૫.૨	૩૪૨ $\frac{૬}{૪}$
પ	૨૪	૩૬૦
કોમળ ધ	૨૨	૩૯૨ $\frac{૧}{૨}$
શુદ્ધ ધ	૨૧.૬	૪૦૦
શુદ્ધ ની	૨૦	૪૩૨

ત્રીશ્ર	ની	૧૯.૨	૪૫૦
તાર	સા	૧૮	૪૮૦

રા. જી. એસ. ખરેએ ૪૦૦ આંદોલનોને ધૈવત માની તેની ઉપર આખી રચના તેમણે કરી છે. પરંતુ આ ૪૦૦ આંદોલનવાળો ઘ મધ્યમભાવથી સપ્ત સ્વરમાં દાખલ થઈ શકે. અમારો મત તો અહોબલના સપ્તસ્વરો પ્રમાણે જ અમે આપીએ છીએ.

।
સા રે ગ મ પ ધ નિ સા
૧ ટ ઈ ઊ ઋ ઋ ઋ ઋ ર

૪૦૫ આંદોલનનું ધૈવતનું પ્રમાણ અમારું ઋ ધાય ત્યારે ૪૦૦ આંદોલનનું ઋ પ્રમાણ ધાય. હવે ઉપર દર્શાવેલ પ્રમાણથી જે સાત સ્વરો બતાવ્યા છે તેમાં પડ્મપંચમભાવ કાયમ રહે છે. હવે ૪૦૦નો ધૈવત આપણે લઈએ તો શું ફરક આવે છે તે પણ જોઈએ.

૪૦૦ આંદોલનોનો ધૈવત ઉપર દર્શાવેલ સ્વરોનું પડ્મ-પંચમભાવે એક પ્રમાણ સાચવી શકતો નથી. ત્યારે તે કયા ભાવથી ઉપર દર્શાવેલ સપ્તકમાં રહી શકશે ? તો હવે આપણે વિચારીએ કે ગાંધાર, મધ્યમ અગર તો પડ્મભાવ કયા ભાવના પ્રમાણથી સ્વરો સમજવા જોઈશે. પ્રથમ તો મધ્યમભાવમાં સપ્તકની અંદર સ્વરો કઈ રીતે ગોઠવાય તે વિચારીએ.

અહોબલ કહે છે કે, “મધ્યમના સ્થાનને મેરુના સ્થાન ઉપર ગોઠવીએ એટલે મધ્યમગ્રામ ધાય છે. પણ આ યોજનામાં પંચમ ત્રણ શ્રુતિનો બને છે.” આ વ્યાખ્યા પ્રમાણે જે

મ સ્વરને મધ્યમગ્રામની અંદર ગોઠવ્યો તો નીચે પ્રમાણે સ્વરો થશે.

૧ સા, મધ્યમ કું. $કું \times કું = મ$ નો મ, એટલે ની આવશે તે $\frac{૧}{૬૪}$ નો આવશે. એને જ નીચલા સપ્તકમાં લાવ્યા એટલે ની ૬ નો થશે. એટલે આ પ્રમાણ = સા, મ, ની, (મધ્ય અને મંદ્ર) સા ૧, મ કું, ની $\frac{૧}{૬૪}$, સા ૨ આ રીતે ૫૬૪મધ્યમભાવ અને આંદોલનશાસ્ત્રને પણ તે અનુરૂપ થશે. અહોબલ કહે છે કે, “મધ્યમગ્રામમાં નિષાદ પણ કોઈ ત્રણ શ્રુતિનો માને છે. એટલે $\frac{૧}{૬૪} \times \frac{૬૪}{૧૦} = \frac{૬૪}{૧૦}$ નો ધ એમના મત પ્રમાણે થશે, અને તે ૩૮૪ આંદોલનવાળો હશે. પરંતુ એ ૩૮૪ આંદોલનો મધ્યમગ્રામમાં ઉપયોગી ન થતાં $\frac{૧}{૬૪}$ ની ની ની જગ્યા કાયમ કરી (એટલે મધ્યમભાવથી આવનાર નીને કાયમ કરી) આપણે ધ ને કાયમ કરી શકીશું, અને તે ૪૦૦ આંદોલનોનો થશે. કારણ $\frac{૧}{૬૪}$ ના નિષાદને જે શ્રુતિ પાછળ હોસેલ્યો કે ૪૦૦નો ધ આવી જાય. ($\frac{૧}{૬૪} \times \frac{૧૫}{૬૪} = \frac{૧૫}{૬૪}$) કે એટલે ૪૦૦ આંદોલનો. આના મધ્યમભાવથી ૩૦૦ આંદોલને તીવ્ર મ મળશે. અહોબલનો શુદ્ધ ગ $\frac{૪૦૦}{૦} \times \frac{૩}{૪} = ૩૦૦$ નો આવે છે.

આત્યાર સુધીમાં મધ્યમ ભાવથી નીચે મુજબ સ્વરો આપણને મળ્યા છે:

સા	ગ	મ	ધ	ની	સા
૧	$\frac{૫}{૬૪}$	$\frac{૪}{૬૪}$	$\frac{૩}{૬૪}$	$\frac{૧}{૬૪}$	૨

અહોબલ કહે છે કે મધ્યમગ્રામમાં પંચમ ત્રણ શ્રુતિનો રહે છે. આનો અર્થ એ કે મ અને પ વચ્ચેનું અંતર ત્રણ

શ્રુતિનું રહે છે. ને પ અને ધ વચ્ચે ચાર શ્રુતિનું અંતર રહે છે. અર્થાત્ પડ્જગ્રામના મ-પ અને પ-ધ ના સ્થાનની અદલાયદલી જ કરવાની એવો અર્થ થાય છે. પડ્જગ્રામની અંદર મ થી આગળ ત્રણ ઇચ ઉપર જ પ છે. એટલે મ ને મેરુસ્થાન ઉપર મૂકતાં પ સ્વર મની લંગાઈના હૃ ઉપર આવે છે. એટલે જ આ અંતર ચાર શ્રુતિનું થાય. કેઈ પણ તારના હૃ ઉપર ચાર શ્રુતિનું અંતર આવશે, પરંતુ આપણને ૩ શ્રુતિનું અંતર જોઈએ છે. કારણ કે આપણો પ ત્રણ શ્રુતિનો છે. પડ્જ અને પંચમ વચ્ચે ૧૨ શ્રુતિનું અંતર જોઈએ. પને એક શ્રુતિ ઓછી લઈએ; ધ ની એક શ્રુતિ વધશે એટલે એ ચાર શ્રુતિનો થશે એ સ્પષ્ટ છે. આ પ્રમાણે વિચારતાં મધ્યમગ્રામમાં નીચે મુજબ સ્વરાંતર ગોઠવી શકાશે.

સ્વર સા રે ગ મ પ ધ ની સા
શ્રુતિ. ૪ ૩ ૨ ૪ ૩ ૪ ૨ x

પડ્જગ્રામની વ્યાખ્યા તો પ્રસિદ્ધ જ છે.

“ચતુઃ ચતુઃ ચતુર્થૈવ ષડ્જમધ્યમપંચમઃ ।

દ્વે દ્વે નિષાદગાંધારૌ ત્રે ત્રે ઋષભધૈવતૌ ॥ ”

એટલે નીચે મુજબ પડ્જગ્રામનાં સ્વરાંતરો થશે.

સા રે ગ મ પ ધ ની સા
૪ ૩ ૨ ૪ ૪ ૩ ૨ ।

સ્વર પોતાની છેલ્લી શ્રુતિ ઉપર સ્વરત્વ પામે છે એમ રતનાકરમાં કહ્યું છે. આનો અર્થ એ થયો કે સ્વરની પાછળ શ્રુતિઓ રહી જાય છે. આથી પડ્જગ્રામનાં સ્વરાંતરો નીચે જણાવ્યા મુજબ વધુ સ્પષ્ટ રીતે સમજાશે.

સારે રેગ ગમ મપ પધ ધની નીસા

૩ ૨ ૪ ૪ ૩ ૨ ૪

તે જ પ્રમાણે મધ્યમગ્રામમાં નીચે મુજબ સ્વરાંતરો રહેશે :

સારે રેગ ગમ મપ પધ ધની નીસા

૩ ૨ ૪ ૩ ૪ ૨ ૪

ઉપરના નિદર્શનમાં મ-પ અને પ-ધ ની માત્ર જગ્યા જ બદલવામાં આવી છે એમ આપણને જણાશે. એટલે સા થી પ ૧૨ શ્રુતિ ઉપર અને ધ ૧૯ શ્રુતિ ઉપર રહેશે. પડ્જગ્રામની અંદર પ ૧૩ શ્રુતિ ઉપર છે અને ધ ૧૬મી શ્રુતિ ઉપર છે એમ જણાશે. કારણ, પડ્જગ્રામ $૩+૨+૪+૪+૩ = ૧૬$ ધ

મધ્યમગ્રામ $૩+૨+૪+૩+૪ = ૧૬$ ધ

હવે ખરું જોતાં યજ્ઞેનો ધૈવત એક જ આવતો જોઈએ, છતાં એક આવતો નથી; કારણ, મધ્યમગ્રામના અંદર સા-મ ભાવથી આપણે શ્રુતિ નક્કી કરીએ છીએ. એટલે આ સ્વર પડ્જગ્રામના સ્વરો સાથે સામ્ય રાખશે એવો નિયમ નહિ રહે.

હવે આપણે મધ્યમગ્રામના ખીજા સ્વરો જોઈએ. મધ્યમગ્રામના પાછળ વર્ણવેલા સપ્તકમાં એટલે

સા ગ મ ધ ની સા (તાર)

૧ ૫ ૪ ૫ ૧૬ ૨

આમાં રે અને પ એ સ્વરો નથી એ જોઈ શકાશે. આપણે પ ૧૨ શ્રુતિનો જોઈએ. પ અને ધ એની વચ્ચેનું અંતર ૪ શ્રુતિનું રહે છે એ ઉપર કલ્પું જ છે. એટલે ધને ૪ શ્રુતિ ઓછા કર્યો કે પંચમ થશે, (અર્થાત $\frac{૫}{૪} \times \frac{૬}{૬} = \frac{૬}{૪}$) જે

૬૭ નો થશે અને તેને જ મધ્યમભાવે ૯ શ્રુતિ ઓછો કર્યો કે ઋષભ મળશે. એટલે $૬૭ \times \frac{૩}{૨} = ૧૦૧$ ઉપરનો સ્વર ઋષભ થશે. હવે આપણા સ્વરોનો સરવાળો બરાબર થયો અને તે આ પ્રમાણે :

૧, $\frac{૧૦૧}{૨}$, $\frac{૫}{૨}$, $\frac{૬}{૨}$, $\frac{૬૭}{૨}$, $\frac{૫}{૨}$, $\frac{૧૬}{૨}$, ૨ આ મધ્યમગ્રામના સ્વરો થયા. અને આમાં મધ્યમ ગ્રામના નિયમો બરાબર પાળવામાં આવ્યા છે એમ દેખાશે.

સા-મ	૧ : $\frac{૬}{૨}$	$૧ \times \frac{૬}{૨} = \frac{૬}{૨}$ મ
રે-પ	૧ : $\frac{૬}{૨}$	$\frac{૧૦૧}{૨} \times \frac{૬}{૨} = ૩૦૩$ પ
ગ-ધ	૧ : $\frac{૬}{૨}$	$\frac{૫}{૨} \times \frac{૬}{૨} = \frac{૧૫}{૨}$ ધ
મ-ની	૧ : $\frac{૬}{૨}$	$\frac{૬૭}{૨} \times \frac{૬}{૨} = ૧૦૧$ ની

પ-સા ૧૦ શ્રુતિના અંતરે. ($\frac{૬૭}{૨} \times \frac{૨૦}{૨} = ૨૦$) તાર સા ૨ આ પ્રમાણે નિયુક્ત થશે.*

*સંભવ છે કે આ લેખ કદાચ થોડો અધૂરો રહ્યો હોય.

સં.

“ભારતીય સંગીતકળા” પુસ્તકનું અવલોકન

ભારતીય સંગીતકળા લેખક: મહારાણીશંકર અંબાશંકર શર્મા. સંગીતલેખનચિહ્નોબદ્ધક: શ્રીધર લક્ષ્મણ જાંબેકર. પ્રકાશિકા: ઇચ્છાદેવી મહારાણીશંકર શર્મા, આચાર્યા, કન્યા-ગુરુકુળ, ગણદેવી; કિ. રૂ. ૩. ૩).

અતિ હર્ષની વાત છે કે હિંદમાં હાલના અશાંતિના વાતાવરણમાં પણ ગુજરાતી ભાષામાં સંગીત જેવા વિષય ઉપર એક ગ્રંથ પ્રસિદ્ધ થયો છે. એ ગ્રંથ અથવા પુસ્તકનું નામ “ભારતીય સંગીતકળા” છે. તેના કર્તા અને લેખક પંડિત મહારાણીશંકર અંબાશંકર શર્મા છે. પંડિત પોતે ગણદેવી ગુરુકુળ આશ્રમના માલિક છે. તેમનાં પત્ની શ્રીમતી ઇચ્છાદેવીએ અને એ જ ગુરુકુળનાં આચાર્યાએ પુસ્તકનું પ્રકાશન કર્યું છે. પુસ્તકમાં સંગ્રહ કરેલાં ગુજરાતી ગીતો પંડિત મહારાણીશંકરનાં છે. ગીતોનું સ્વરાંકન વડોદરાના રા. રા. શ્રીધર લક્ષ્મણ જાંબેકરે કર્યું છે.

પુસ્તકમાં સાદ જુદા જુદા ઉચ્ચ ઉસ્તાદી રાગો તેના પલટાઓ સહિત આપ્યા છે. ગીતો પણ સર્વધર્મ માન્ય

એકેશ્વરભાવ તથા રાષ્ટ્રીય ભાવનાવાળાં છે, એમ તેમના કર્તાનો દાવો છે. તે ઉપરાંત પં. ભાતખંડેકૃત દસથાટ અને તજ્જન્ય ૧૫૦ રાગોનું સ્વરૂપ દર્શક કોષ્ટક તેમ જ પ્રચલિત તાલોના ઠેકાના બોલો — માત્રાઓ વગેરે છે. અને કર્તાની વિસ્તૃત પ્રસ્તાવના છે, જેના ઉપર હું વાચકોનું ધ્યાન ખેંચવા માગું છું.

મારા મિત્ર અને ગુરુબંધુ પં. ઓંકારનાથજીએ એ પુસ્તકને આશીર્વાદ આપતાં એક વસ્તુનો ઉલ્લેખ કર્યો છે. તે એ કે, “હિંદુસ્તાની સંગીતમાં જે ભાવભીના રાગો છે અને એનાં જે પ્રાચીન પદોની હૃદયગ્રાહી સ્વરરચના છે, તેને ગાયકોની સહાયથી અપનાવીને મહારાષ્ટ્રના સંગીતોપયોગી સાહિત્યધનને વધારવાને કિર્દોસ્કર, ગડકરી, ખાડીલકર જેવા મહારાષ્ટ્રીય પ્રતિષ્ઠિત કવિઓએ ઘણો યશસ્વી પ્રયોગ કર્યો છે, જેને પરિણામે આજે એ સ્વરરચનાથી લખાયેલાં પદોને ‘મહારાષ્ટ્રીય સંગીત’નું નામાભિધાન કરવામાં આવ્યું છે. ગુજરાતમાં, ગુજરાતના ધુરંધર કવિઓએ હજી સુધી એ માર્ગ તરફ દૃષ્ટિ નાખી હોય એમ જાણમાં નથી. ગુજરાતે ધ્વનિકાવ્યો અને ગરબા, રાસ જેવાં લોકગીતોનો પચીસ વિકાસ સાધ્યો છે, પરંતુ એ વણદેખ્યો માર્ગ હજી પણ વણદેખ્યો જ છે.

આ પુસ્તકના રચયિતાએ એ માર્ગે ભલી કૃત્ય આરંભી છે; અને તેઓ એમના એ સુપ્રયાસ માટે ધન્યવાદને પાત્ર છે.”

પંડિત ઓંકારનાથજીના એ આશીર્વાદને હું અંતઃકરણપૂર્વક ટેકો આપું છું, અને પુસ્તકમાં જે વીકાત્મક ભાગ છે તે ઉપર આવું છું.

(૧) “સંગીતશાસ્ત્રદર્શન” નામની ભૂમિકા, જે પુસ્તકના આરંભમાં આપી છે, તેના તરફ વાચકોનું ધ્યાન ખેંચવા માગું છું. પંડિતજીએ શાસ્ત્રનું દર્શન કરાવ્યું છે તેમાં સંગીતશાસ્ત્ર ઉપરનાં પુસ્તકોનું તેમનું વાચન ઠીક જણાય છે. આપણા દેશમાં સ્વરક્ષેપનપદ્ધતિ જે હતી તેનો નમૂનો સામવેદમાંથી ઉદ્ધૃત કર્યો છે. તેની વિશેષ ચર્ચા પંડિતજીએ કરી હોત તો વધુ સારું થાત. “તાનસેન જેવો ગાયકસમ્રાટ. શુદ્ધ વૈષ્ણવ હિન્દુ, હરિદાસનો શિષ્ય; પણ તેવા તાનસેન જેવાએ પણ સંસ્કૃતશાસ્ત્રોનું શિક્ષણ લેવા કે, તેનો ઉદ્ધાર કરવા ઇન્તેજરી બતાવી હોય તેવું કાંઈ જણાતું નથી; પોતાના કામને ચિરંજીવી રાખવા કોઈ ગ્રંથ પણ તેમણે લખ્યો નથી એ તેઓની શાસ્ત્ર અને અક્ષરજ્ઞાન તરફની બેદરકારી બતાવવા પૂરતું સ્થાલીપુલાકન્યાયે બસ છે.” તાનસેન સંગીતમાં વિદ્વાન પ્રતિભાશાળી ગાયક હતા, એટલું જ નહિ પણ તેઓ એક સંસ્કૃત વિદ્વાન પણ હતા. તાનસેન વિષેની પંડિતજીની માહિતી અધૂરી લાગે છે; કારણ કે “સંગીતકલ્પદ્રુમ”માં તાનસેન રચિત કેટલાયે ગીત-પ્રબંધો મોજૂદ છે.

આ ઉપરથી તાનસેનની સાક્ષરતાનો ઉત્તમ ખ્યાલ આવે છે એટલું જ નહિ, પણ આરીક દષ્ટિએ તે ગીતો તપાસતાં તાનસેને સંગીતમાં કેટલી કાન્તિ આણી છે તેનો પણ ખ્યાલ આપણને આવશે. મેં એવાં ગીતોનું ટાંચણ કર્યું છે, અને થોડા સમયમાં તેને પ્રસિદ્ધ કરવા માગું છું. આ ઉપરાંત તાનસેને મહમદી ધર્મ સ્વીકારતાં પહેલાં એક ગણપતિસ્તોત્ર

રચ્યું છે તેની નોંધ “મિશ્રબંધુવિનોદ”માં છે. તાનસેનકૃત ત્રણ ગ્રંથોની નોંધ તેમાં છે :

સંગીતસાર સંવત ૧૬૧૭

સંગીતમાલા ” ”

શ્રીગણેશસ્તોત્ર ” ”

આ ત્રણે ગ્રંથો સંવત ૧૬૧૭ એટલે ઈ. સ. ૧૫૬૧ના છે. આ વખતે હિંદમાં સમ્રાટ અકબરનું રાજ્ય હતું. તાનસેન પાછળથી અકબરના દરબારમાં રાજગાયક તરીકે જોડાયેલા તે પ્રસિદ્ધ છે.

આના પછી સંગીતની વ્યાખ્યા, શ્રુતિસ્વર-મીમાંસા, બાવીસ શ્રુતિઓ, સાત સ્વરો, તેમનાં લક્ષણો વગેરે પ્રાચીન ગ્રંથના આધારે કહ્યાં છે. પછી સ્વરયોજનામાન આવે છે. તેમાં ગ્રંથકર્તાની સમજમાં કંઈ ફેર જણાય છે. સપ્ત સ્વરોનાં આંદોલનનું પ્રમાણ બરાબર આપ્યું છે, પરંતુ વજનનાં માપ બરાબર નથી. પૃ. ૧૩ ઉપર સપ્ત સ્વરોનાં અનુક્રમે વજન શેર ૨૪, ૨૭, ૩૦, ૩૨, ૩૬, ૪૦, ૪૫, ૪૮, આપ્યાં છે તે બૂલબરેલું લાગે છે; કારણ કે સપ્ત સ્વરોનાં આંદોલનનું પ્રમાણ સરખું હોતું નથી. દાખલા તરીકે મધ્ય, પડ્મના અવાજનો તાર કાયમ કરવા માટે જેટલું વજન જોઈતું હોય તેનું બમણું નહિ, પણ સ્વરની ઊંચાઈના પટના વર્ગ જેટલું વજન દિગુણ પડ્મ (એટલે તાર સપ્તકનો “સા” સ્વર) ઉપર કરવા માટે જોઈએ.

તેના નિયમ નીચે મુજબના છે :

(1) For given string and a given tension, the time of a vibration varies directly

as the vibration number and inversely as the length.

(2) When the length of the string is given, the vibration varies directly and the time of vibration inversely, as the square root of the tension.

(3) The strings of the same length and tension vibrate in times which are proportional to the square root of the linear density, the vibration number being in inverse ratio to this.

(Pp. 6, ‘On Sound’ by Dr. W. H. Stone)

આ નિયમો ઉપરથી જણાશે કે, તારની લંબાઈ અને સ્વરોની આંદોલનસંખ્યાનું પ્રમાણ વ્યસ્ત હોય છે; તેમ જ સ્વરની ઊંચાઈના વર્ગના પ્રમાણમાં તારનું ખેંચાણ વધે છે.

ખેંચાણ વ્યક્ત કરવા માટે આપણે તારના એક છેડામાં વજન બાંધીને તે તાર બે મેરુની સહાયથી એક લાકડી — ઝાંડી ઉપર લટકાવીએ અને પછી દરેક સ્વરનું વજન તપાસી શકીએ.

તે ઉપરથી જણાશે કે સમ સ્વરોનાં આંદોલનના ગુણોત્તરના વર્ગ કાઢવાથી વજનનું પ્રમાણ નીકળશે. જેમ કે :

પડ્જ અને પંચમ સ્વરનું આંદોલનપ્રમાણ — સા : ૧;
પ : ૩ છે. તે પંચમ સ્વરના પટનો વર્ગ કાઢવાથી પંચમનું વજન આવશે. $૩ \times ૩ = ૯$ આ રીતે પંચમ સ્વરનું ૨૬ શેર વજન આવે.

તેમ જ $\text{કુ} \times \text{કુ} = \frac{૧૬}{૮} = ૧\frac{૭}{૮}$ શેર મધ્યમ સ્વરનું વજન આવ્યું. ગાંધાર સ્વરનું $\text{પૃ} \times \text{પૃ} = \frac{૨૫}{૬} = ૧\frac{૧૬}{૬}$ શેર વજન આવ્યું. એ જ પ્રમાણે દરેક સ્વરનું વજન આંદોલનની સંખ્યાની સહાયથી કાઢી શકાય.

પાન ૧૩ ઉપર જે પ્રમાણ આવ્યું છે તે આંદોલનનું છે. તેના જ વર્ગ કરવાથી સ્વરોનાં વજન આ પ્રમાણે આવશે :

સા	રિ	ગ	મ	પ	ધ	ની	સા
૧,	$\frac{૮૧}{૬૪}$,	$\frac{૨૫}{૬૬}$,	$\frac{૧૬}{૮}$,	$\frac{૬}{૪}$,	$\frac{૨૫}{૮}$,	$\frac{૨૨૫}{૬૪}$,	૪,

આના પછી વિકૃત (ક્રોમળ, તીવ્ર) અને સ્થાયી તથા અસ્થાયી સ્વરોનું વિવેચન છે. (પાન ૧૫ ઉપર) તેમાં “ત એવ વિકૃતાવસ્થા-દ્વાદશ પ્રતિપાદિતા: ॥ એમ એક સંગીતરત્નાકરનું વચન ટાંક્યું છે તે અસ્થાને છે; કારણ કે સંગીતરત્નાકરના વિકૃત સ્વરો અને હાલના વિકૃત સ્વરો જુદા છે. આધુનિક રૂઢિ પ્રમાણે ગ્રંથકર્તા પંડિત મહારાણીશંકરજી એક સપ્તકમાં પાંચ વિકૃત માને છે; પણ સંગીતરત્નાકરના કર્તા ૧૨ વિકૃત અને ૭ શુદ્ધ સ્વર મળીને ૧૯ સ્વરોના પારિભાષિક પ્રકારો માનતા હતા તે વસ્તુ પ્રસિદ્ધ છે; અને જ્યનિદૃષ્ટ્યા એક સપ્તકમાં ૧૪ સ્વરો માનતા હતા એમ અભ્યાસના શોધક કહે છે. “સંગીતરત્નાકરનું અવલોકન” નામનો મેં એક લેખ લખ્યો છે તે યથા-વકાશ “કૌમુદી” માસિકમાં પ્રગટ થાય છે તેમાં મેં એ વિષે ચર્ચા કરી છે. હાલના શુદ્ધ વિકૃત મળીને આર સ્વરો સાથે સંગીતરત્નાકરનો કાંઈ પણ સંબંધ નથી. વળી સંગીતરત્નાકરની પરિભાષા જુદી છે. એક તો એ ગ્રંથ ૭૦૦ વર્ષ પૂર્વેનો છે, અને તેમાં સંગીતની ચર્ચા થઈ છે તે તે વખતના

“ ભારતીય સંગીતકળા ” પુસ્તકનું અવલોકન ૪૫૫

સંગીતની છે એટલું જ નહિ, પણ ખૂબ પ્રાચીન કાળથી ચાલતી આવેલી સંગીતપદ્ધતિઓના તેમાં દાખલાઓ છે. અસ્તુ.

આના પછી શુદ્ધ, વિકૃત બાર સ્વરોનું કોષ્ટક આપ્યું છે તે ઉપયોગી છે. શાસ્ત્રોમાં લખેલા શ્રુતિસ્વરનો ક્રમનિયમ આપીને, તે ઉપરાંત હાલનો શ્રુતિક્રમનિયમ પણ આપ્યો છે; અને તે શ્રી. ભાતખંડેના પંચના ગ્રંથોમાંથી જ ઉદ્ધૃત કર્યો છે તે વાસ્તવિક છે; પ્રાચીન શાસ્ત્રકાર સંગીતના સમ સ્વરો “ સ્વસ્વાન્ત્યશ્રુતિસંસ્થેડસ્મિન્ ” માનતા હતા, અને હાલના પંડિતો

હિંદુસ્તાનીયસંગીતે શ્રુતિક્રમવિષયતઃ ।

एतं शुद्धस्वराः सप्त स्वस्वाद्यश्रुतिसंस्थिताः ॥

એટલે કે ૧, ૫, ૮, ૧૦, ૧૪, ૧૮, ૨૧, એવી રીતે સ્વરો શ્રુતિ ઉપર છે એમ સ્પષ્ટ લખ્યું છે, તેથી ગ્રંથકર્તાને અભિનંદન.

આટલા વિવેચન પછી શ્રુતિસ્વરોનું કોષ્ટક આપ્યું છે. તેમાં દરેક શ્રુતિનું નામ, સ્વરનામ, આંદોલન, શ્રુત્યંતર અને શ્રુતિમાન આપ્યાં છે. તેમાં કેટલીક શ્રુતિઓની આંદોલન-સંખ્યામાં મતભેદ પણ હશે.

કોષ્ટકમાં અક્રોમળ રિ, શુદ્ધતર મ, અક્રોમળ ઘ ઇત્યાદિ નવીન નામો જણાય છે તે અસ્વભાવિક લાગે છે. શુદ્ધ મધ્યમની આંદોલનસંખ્યા ૩૧૫ આપી છે; અને શુદ્ધતર મની ૩૨૦ આપી છે. શુદ્ધ અને શુદ્ધતર એવા જે મધ્યમના ભાગ પડ્યા તેના કરતાં શાસ્ત્રીય પરિભાષામાં :

આંદોલન સંખ્યા

શુદ્ધ મધ્યમ ૩૨૦,

ક્રોમળ મધ્યમ ૩૧૫ = અથવા તીવ્રતર ગાંધાર,

અતિ કોમળ મધ્યમ ૩૦૩૬ = અથવા તીવ્ર ગાંધાર,

આ પ્રમાણે નામો આપ્યાં હોત તો પણ કીક થાત. જૂનો ગાયકવર્ગ અને તેની પરંપરા ચલાવનાર હાલનો ગાયકવર્ગ સ્વરોની એ પ્રકારની જ અવસ્થા માને છે: તીવ્ર અને કોમળ. જેમ કે, તેમની ભાષામાં કલ્યાણ રાગને અથા તીવ્ર સ્વરો લાગે છે; ભૈરવીને અથા કોમળ સ્વર લાગે છે. આ તો કેવળ પરિભાષાનો ફરક છે. નવીન જમાનાની ભાષા હવે નવીન થશે. શુદ્ધ સ્વરો તે શુદ્ધ જ કહેવાશે, શુદ્ધ સ્વરોની નીચલી અવસ્થા તે કોમળ અને ઉપલી અવસ્થા તે તીવ્ર: આટલી વ્યાખ્યા સ્વીકારીએ તો કોઈ પણ શ્રુતિને સ્વરનું નામ આપતાં મૂંઝવણ થવાનો સંભવ નથી. હું આવીસ શ્રુતિએને નીચે પ્રમાણે ઓળખવા સૂચના કરું છું.

- | | |
|--------------------|--------------------|
| ૧. ષડ્જ શુદ્ધ | ૧૩. તીવ્રતમ મ |
| ૨. અતિ અતિ કોમળ રિ | ૧૪. પ શુદ્ધ |
| ૩. અતિ કોમળ રિ | ૧૫. અતિ અતિ કોમળ ધ |
| ૪. કોમળ રિ | ૧૬. અતિ કોમળ ધ |
| ૫. શુદ્ધ રિ | ૧૭. કોમળ ધ |
| ૬. અતિ કોમળ ગ | ૧૮. શુદ્ધ ધ |
| ૭. કોમળ ગ | ૧૯. અતિ કોમળ ની |
| ૮. શુદ્ધ ગ | ૨૦. કોમળ ની |
| ૯. તીવ્ર ગ | ૨૧. શુદ્ધ ની |
| ૧૦. શુદ્ધ મ | ૨૨. તીવ્ર ની |
| ૧૧. તીવ્ર મ | ૨૩. દ્વિગુણ (સા) |
| ૧૨. તીવ્રતર મ | |

પ્રસ્તુત પુસ્તકમાં શુદ્ધ મનાં ૩૦૦ આંદોલન અને શુદ્ધ મધ્યમનાં ૩૧૫ આંદોલન આપ્યાં છે. ૩૧૫નો શુદ્ધ મધ્યમ જગા વિચિત્ર લાગે છે. હિંદુસ્તાની શુદ્ધ સપ્તક સ્વયંભૂ સ્વરસપ્તક કહેવાય છે. આ સ્વયંભૂ સ્વરોમાં ૩૧૫ આંદોલનવાળો શુદ્ધ મધ્યમ કાનને સુરેલ લાગશે કે નહિ તે સવાલ જ છે.

પાન ૨૨ ઉપર સપ્તકયોજના છે. તેમાં પ્રત્યેક સ્વરનું વજન આપ્યું છે. મધ્યમ ષડ્જ સ્વરનું ૨૪ શેર વજન કલ્પીતે બાકીના સ્વરોનું વજન લખ્યું છે તે બધું ભૂલ-ભરેલું છે. તે ઉપર કહેલા સિદ્ધાંતથી સિદ્ધ થાય છે.

પાન ૨૬ ઉપર સ્વરમંડળની વ્યાખ્યા “સપ્તસ્વરાશ્રયો ગ્રામા” નારદીય શિક્ષામાંથી આપી છે. સંગીતરત્નાકરમાંથી મૂચ્છાના અને તેના સાત પ્રકારો પણ આપ્યા છે. હાલના સંગીત માટે તે નકામું છે. ત્યાર પછી તાન, મેળ અથવા થાટની સંગીતપારિજ્ઞતની વ્યાખ્યા આપી છે.

પાન ૨૮ થી ૫૮ સુધી સંગીતની બીજી માહિતી છે. તેમાં ૭૨ થાટોનું નિદર્શન, દસ મુખ્ય થાટોનું વર્ણન, તેનાં નામો અને સ્વરૂપો, ગાવાના સમયો, પૂર્વાંગ રાગ, ઉત્તરાંગ રાગ, સંધિપ્રકાશ રાગ વગેરે માહિતી શ્રી. ભાતખંડેના પુસ્તક ઉપરથી જ લીધી છે, અને તે બહુ જ ઉપયોગી છે. સંગીતના બીજા પારિભાષિક શબ્દો સમજાવ્યા છે. ત્યાર પછી ખ્યાલ, દ્રુપદ, ટપ્પા, હુમરી, હોરી વગેરે સંગીતના પ્રબંધોની પણ વ્યાખ્યા આપી છે. વાદ્યોમાં કેવળ ચાર પ્રકારનાં વાદ્યોનો ઉલ્લેખ છે. તાલ-વિભાગમાં થોડા પ્રાચીન અને અર્વાચીન તાલોનાં નામ આપ્યાં છે.

વડોદરાવાળા મૌલાબક્ષની સંગીતની ક્ષેત્રનપદ્ધતિ સ્વીકારવામાં આવી છે. એ પદ્ધતિમાં ઘણાખરા પ્રચલિત રાગોનું એક એક ગુજરાતી ગીત આપવામાં આવ્યું છે. ગીતોનું સાહિત્યદષ્ટિયા નિરીક્ષણ કરવાનો મારો ધરાદો નથી. ગ્રંથકર્તા પોતે કવિ છે. ગુર્જર સાહિત્યકારો જ તેની પરીક્ષા કરશે. હું તો કેવળ સંગીતની દષ્ટિએ એ ગીતોને વધાવી લઉં છું. આપણું સંગીત હિન્દી સાહિત્યમય છે. તેને ગુજરાતી ભાષાનો પહેરવેશ ચડાવવાનો છે. એ કામ ધારીએ તેટલું સહેલું નથી. પંડિત મહારાણીશંકરે આ ક્ષેત્રમાં પ્રવેશ કર્યો છે. તેઓ આ પ્રયત્નમાં સફળ થાય તેમ હું ઇચ્છું છું, કારણ કે હિન્દી ગાયનોના અર્થ બીજા પ્રાન્તના લોકો સમજી શકતા નથી. પોતાની જ ભાષામાં ગાયેલું ગીત જેવું સાંભળનાર ઉપર અસર કરી શકે છે તેવું પરભાષાનું ગીત નથી કરી શકતું. તેથી સંગીત પણ સ્વભાષામાં જ હોવું જોઈએ.

મહારાષ્ટ્રમાં એ જ દષ્ટિએ આધુનિક વિદ્વાનોએ પ્રયત્ન કર્યો છે; અને તેમાં તેઓ ઘણે અંશે સફળ થયા છે.

હવે કેટલાંક ગીતોનું સંગીતની દષ્ટિએ થોડું વિવેચન કરીએ :

૧. પાન ૪ “માતા ગરવી ગુર્જરી” ‘અહાર’ રાગમાં આવ્યું છે. મૂળ હિન્દી ગીત “કૈસી નીકસી ચાંદની”ની રાહ ઉપર રચાયેલું છે. મૂળ ગીતમાં જે રસ છે તે રસ ગુજરાતીમાં ઊતર્યો નથી; અથવા ગ્રંથકર્તાનો એ ઉદ્દેશ પણ નહિ હોય. લગભગ બધાં ગીતો વિષે એવું બન્યું છે.

“ભારતીય સંગીતકળા” પુસ્તકનું અવલોકન ૪૫૬

૨. બીજું ઉદાહરણ રાગ હમીરનું “હિંદ સુંદર અમારું ધર પ્યારું” વિષે કહી શકાય. રાગ માલકંસ “માત જન્મ-ભૂમિ ગુજરી” વિષે ગુજરાતી કવિતા મૂળ ઢાળને આબેહૂબ ગિતરી છે, પણ રસ યરાયર લાગતો નથી. મં. ગાંધીજી, મહર્ષિ દયાનંદ, સયાજી મહારાજ વગેરે પ્રસિદ્ધ વ્યક્તિઓનાં નામ પણ આમાં આપ્યાં છે. ગુજરાતની સમૃદ્ધિ બતાવવા ખાતર આ ગીતની રચના થઈ હશે પણ તેમાં સાહિત્યદષ્ટતા કંઈ મળતું નથી.

૩. રાગ કિર્વાણી દક્ષિણ હિંદુસ્તાની રાગ લાગે છે. તે રાગનો ઢાળ સરસ ગિતર્યો છે; કવિતા પણ સરસ જણાય છે.

૪. રાગ મુલતાની “સ્વાતંત્ર્યની દેવી” — રમની સાથે રાગનો મેળ યરાયર લાગતો નથી.

૫. રાગ કામોદ “મારી જાંઘ ભૂખ ભાગી રે” હિંદી ગીત “મેરી નૈનન લગન લાગી રે”નું ગુજરાતી ભાષાન્તર લાગે છે. મૂળ ઢાળ ગુજરાતીમાં સરસ ગિતર્યો છે.

૬. રાગ દેશ-ગુજરાતી “નિશદિન રટ મન” હિન્દી કવિતા “પિયા કર ધર દેખો ધરકત હૈ મેરી છતિયાં” ઢાળ સરસ ગિતર્યો છે.

૭. રાગ બિહારી-ગાયનાચાર્ય ગુ. પંડિત વિષ્ણુ દિગંબર કૃત બિહારી રાગના ઢાળ ઉપર ગુજરાતી શબ્દો આબેહૂબ ગિતર્યા છે.

૮. રાગ મિયાંનો મલ્હાર—ગુજરાતી ગીત “જલધર ઈશ્વર” સરસ ગિતર્યું છે. રસ અને રાગનો મિલાપ અહીં જ સુંદર છે, અને કવિતા પણ સુંદર છે.

૯. રાગ કાશી “ તારી સત્તા છે અપાર ” કવિતા અને રાગ સુંદર છે.

૧૦. રાગ ધાની-હિન્દીગીત “ કૃષ્ણ મુરારિ ”ના ઢાળ ઉપર ગુજરાતી ગીત “ ભક્તવત્સલ શંકર ” નામનું રચાયું છે. મૂળ ગીતમાં ઉતકંઠા જેટલી છે તેટલી નવા ગીતમાં નથી. ઢાળમાં શબ્દો બરાબર ગોઠવાયા છે, પણ રસ બરાબર ગીતથી નથી. અમુક એક ઢાળમાં શબ્દો ગોઠવવામાં કવિની પ્રતિભા અટકે છે તેનું આ ઉદાહરણ છે. મૂળ “ કૃષ્ણ મુરારિ ”નું ગીત બહુ જ સુંદર છે. તેની સરખામણીમાં નવું ગીત ગીતરતું છે.

૧૧. રાગ - અંગીય કાશી - હૃદય ગીત “ વન્દે માતરમ્ ”ની સારીગમ બરાબર આપી છે. આ પ્રમાણે થોડાંક ગીતોનું મેં અવલોકન કર્યું છે; પણ એકંદરે મારે કબૂલ કરવું જોઈએ કે ગ્રંથકર્તાનો ઉદ્દેશ સારો છે; પ્રયત્ન બહુ જ સરસ છે. મૂળ હિન્દી ઉસ્તાદી ચીજોના ઢાળો ગુજરાતીમાં ઉતારવાનું કામ સહેલું નથી. તે તો તે જ કરી શકે કે જોણે તે ગીતો બરાબર સાંભળ્યાં હોય અને તેનાં રાગરાગણીઓની સાથે જે કવિને પરિચય હોય. એ દષ્ટિએ જોતાં ગ્રંથકર્તાને અભિનંદન આપવું ઘટે છે; અને ગુર્જર સંગીત નિર્માણ કરવાનું શ્રેય પ્રસ્તુત પુસ્તક પ્રસિદ્ધ કરીને ગ્રંથકર્તાએ મેળવ્યું છે, એટલું કહું તો તેમાં અતિશયોક્તિ નથી. આ પુસ્તકથી ગુર્જર સંગીતસાહિત્યમાં એક સરસ સંગીતગ્રંથનો ઉમેરો થયો છે એટલું કહીને હું અવલોકન સમાપ્ત કરું છું.*

લોકસંગીત

સાહિત્ય સભા તરફથી ગુજરાતનાં લોકગીતો ઉપર ઘણાં વ્યાખ્યાનો થઈ ગયાં છે; છતાં એની એ જ વાત કહેવા હું અહીં ઊભો થયો છું એ અરુચિ કર લાગશે તેમ કેટલાકને કંટાળાસ્પદ પણ લાગશે. પરંતુ આજના વ્યાખ્યાનમાં મારો ઉદ્દેશ જુદો છે. હું લોકગીતો તરફ જુદી દૃષ્ટિથી જોઉં છું. ગુજરાતમાં આવ્યા પછી મેં પુષ્કળ લોકગીતો સાંભળ્યાં છે. પહેલવહેલાં એ ગીતો સાંભળતાં મને એમાં કંઈ દમ ન લાગ્યો. પણ જેમ જેમ એને વધુ સાંભળતો ગયો તેમ તેમ તેમાં રહેલ લાલિત્યની મને જાંખી થવા લાગી ને હું વધારે રસ ધરાવતો થયો. પણ હવે તો એમાં હું સંગીતનો ઇતિહાસ ભાળું છું. જેમ જેમ વધારે સંશોધન થશે તેમ તેમ એમાંથી દુનિયાનાં શાસ્ત્રો મળી આવશે એમ મને લાગે છે.

લોકગીતો એટલે શું અને એ શા કામનાં? નથી એમાં શિષ્ટ સંગીતની જરાયે જાંખી, નથી એમાં જાતજાતના સ્વરોની ઊથલપાથલ, તાન, પલટા, અલંકારો. એ તો બહુ જ

સાદું સંગીત છે. ગામડાના લોકો એ બધે સાંભળે. તેથી કંઈ સંગીતની ઉન્નતિમાં વધારો નથી થવાનો એવું એવું મેં કેટલાક સંગીતશાસ્ત્રીઓ પાસેથી સાંભળ્યું છે. એક વિદ્વાન પ્રો. મિત્રે મને પૂછ્યું કે, “પંડિતજી, તમે હવે આ રાસ અને ગરબા જેવા ક્ષુદ્ર સંગીતની પાછળ શું લાગ્યા છો? તેમાં તમારો સમય નકામો ન ગાળતાં સંગીતના ઝિંડા વિષયમાં ખ્યાલ, ધ્રુપદ, ટપ્પા, ફુમરી ઇત્યાદિ આપતોના સંશોધનમાં તેમ જ એનો સંગ્રહ કરવામાં સમય આપો તો વધારે સેવા થશે.” આવા પ્રશ્નો તો મને ઘણા પૂછે છે. પણ એ બધાને મારો એક જ જવાબ હોય છે કે કેવળ શિષ્ટ સંગીતની પાછળ પડીને કંઈ વળવાનું નથી. કારણ, શિષ્ટ સંગીત માત્ર મહેલોમાં વસે છે. ન્યારે લોકગીતોનું રચાન નાની ઝૂંપડીથી શરૂ કરીને મહેલાતો સુધી પહોંચેલું હોય છે. લોકગીતનું કાર્ય શિષ્ટ સંગીત કરતાં લોકસંગીત જ વધુ કરી શકે છે. જેમ રેંટિયો તેમ લોકસંગીત. કેવળ શિષ્ટ સંગીતથી લોક હૃદયનો પરિચય નહિ થાય. વિદ્વાન આરિસ્ટર, વકીલ, ડોક્ટર, એન્જિનિયર, કે રાજકારણી પુરુષ ગામડાંઓમાં જઈને પોતાની વિદ્વત્તા જ અતાવે તો તેમને કોઈ ત્યાં સાંભળનાર નથી. કારણ એમને એ વસ્તુ ગળાવાની જરૂર જ નથી જણાતી. તેમને તો હળની, વણાટની, જનસુખાકારીની, ઉત્સવોની, કે ધાર્મિક તથા સામાજિક ક્રિયાઓની વાતો રુચશે. એ સર્વ એમના જીવનના વિષયો છે. શિષ્ટ લોકોની ભાષા તે ગળાતા નથી. તેમને તો ભાષાય હળની અર્થાત્ સાદી જોઈએ. શિષ્ટ લોકો તે હળની ભાષા ગળાતા થાય તો લોકગીતના કામમાં તેમને ઘણીયે વધુ ફતેહ મળે.

લોકગીતો હજની બાપા ઉચ્ચારે છે તેથી જ તો તેમણે લોકહૃદયમાં સ્થાન મેળવ્યું છે. લોકગીતો આજનાં નથી. સૈકાઓથી એનું અસ્તિત્વ ચાલ્યું આવે છે. દુનિયાનાં ઘણાં-ખરાં શાસ્ત્રોની ઝાંખી એ લોકગીતો કરાવે છે. એમાં છે કાવ્ય, એમાં છે ઉત્તમ સંગીત, એમાં છે નવરસનો ચમત્કાર, એમાં છે ઇતિહાસ, ધર્મ, નીતિ, ને સમાજશાસ્ત્ર. એવું સંગીત સાદું હોવા છતાં શિષ્ટ અને ક્લિષ્ટ સંગીત કરતાં વધારે અસરકારક છે. અને તેનું એક કારણ તો એ છે કે, લોકસંગીતના કર્તાઓ અતિશય સરળ અંતઃકરણના હોય છે. તેમાં જટિલતાને તો સ્થાન જ ન મળે. ધ્રુપદ, ખ્યાલ, ટપ્પા વગેરે શિષ્ટ સંગીતના પ્રકારોમાં જે સ્વરરચનાની જટિલતા હોય છે, તે લોકસંગીતમાં ન સંભવે. લોકગીતોના કર્તાને સંગીતનું શાસ્ત્ર જાણવાની પરવા નથી, તેમ જરૂરેય નથી.

નાની નાની ટૂંકી ટૂંકી સ્વરરચના જ તેઓ પસંદ કરે છે. અને એ એક જ સ્વરબંધારણમાં એ લોકગીતની બધી કડીઓ ગાવાની હોય છે. ગીત ગમે એટલું લાંબું હોય પણ એની સ્વરરચના જોઈએ તો અતિ ટૂંકી. હંમેશા સંભળાતા “આ શો રૂડો બંસીવટનો ચોક” કે “મારું સોનલાનું બેડું” જેવા રાસોમાં આપણે એ હકીકત જ જોઈએ છીએ.

રાગની દૃષ્ટિએ પણ લોકગીતોએ બહુ ચીવટ કે ચોક્કસાઈ ધરાવી નથી. એક રાગના નિયુક્ત સ્વરો ઉપરાંત બીજા સૂરો પણ આવી જાય છે છતાં એક જ રાગનું નામ આપવામાં આવે છે.

સંગીતશાસ્ત્રમાં “કાકુસ્વર”-સ્વરપ્રસ્થાન-હોય છે, તેનું લોકસંગીતમાં દર્શન થાય છે. કાકુસ્વર એટલે એક સ્વર ઉપરથી બીજા સ્વર ઉપર જતાં વચલા સૂરને થતો સ્પર્શ. આ વાત સંગીતને જાણનારા સહેલાઈથી સમજી શકશે. લોકસંગીતમાં આ સ્પર્શિત સ્વરનો અનુભવ અવારનવાર થાય છે. અને એમાં તો લાલિત્યનું વધવાપણું છે. લાલિત્ય વિના લલિત કળા શેની? જે કળા લાલિત્યને પોષે એ જ લલિત કળા. લાલિત્યના સંવર્ધન ને રક્ષણ માટે જ જાણે લોકગીતોમાં કાકુસ્વરો પ્રાધાન્ય ન ભોગવતા હોય?

મારા એક વિદ્વાન ને સંગીતરસધારી મિત્રે મને કહ્યું કે, “પંડિતજી, મને લાગે છે કે તમારાં લોકગીતો સાંભળતાં સાંભળતાં તમે પાગલ થઈ જવાના.” મેં કહ્યું, “સારું.” ફરી પ્રશ્ન કર્યો કે, “એમ કેમ જવાબ આપો છો?” ત્યારે મેં કહ્યું કે, “સંગીતમાં પણ પણ પાગલ થાય તો મારા જેવા માનવી પણ પાગલ થાય એમાં નવાઈ શી.” ત્યારે કહે કે, “મારો કહેવાનો હેતુ એવો નથી કે સંગીતમાં માણસ પાગલ ન બને. મારે તો એટલું જ કહેવાનું છે કે લોકસંગીત પાછળની તમારી ઘેલછા નિષ્કારણ છે.” મેં કહ્યું, “તમે ભૂલો છો. લોકસંગીત જનસમાજના હૃદયસિંહાસને ચઢી ગયું છે ને એ સમસ્ત સમાજને નચાવે છે. આપણે સંગીત સાંભળતાં જ તે તરફ આકર્ષાઈએ છીએ, તાલ આપવા લાગી જઈએ છીએ. આપણને તો શું, પણ ગાનારા સાથે તાદાત્મ્ય અનુભવતાં તાલ અપાઈ જાય કે શરીરનાં અંગોનું હલનચલન થઈ જાય તો એમાં શરમ માનનારા ને શિષ્ટતામાં ખામી આવી જાય એમ માનનારા પણ એમાં

સ્થિરતા જૂલો જાય છે ને પગથી તાલ દેવા લાગી જાય છે, માથું ડોલાવવા મંડી પડે છે અને સંગીતમાં તદ્દલીનતા અનુભવે છે. એક રશિયન નર્તિકા આવેલી. એની ખ્યાતિ સાંભળેલી, એટલે મુંબઈમાં ઓલિંપિયા સિનેમાગૃહમાં એનું નર્તન જોવા અમે ગયા. એ બાઈએ પંદર પંદર મિનિટને અંતરે ત્રણ વાર નૃત્ય કર્યું. ત્રણ વખતે જુદા જુદા વેશમાં એનાં પોતાનાં રશિયન લોકગીતો સાથે એણે નૃત્ય કર્યું. આખો શ્રોતાવર્ગ એમાં એટલો તદ્દલીન થયેલો કે ચારે તરફ કોઈ છત્રીઓ જમીન ઉપર ઠોકતા, કોઈ હાથથી, કોઈ પગથી તાલ આપતા નજરે પડતા હતા. બધામને તે વખતે તાલની વિવિધતાનો પ્રત્યક્ષ અનુભવ થઈ રહ્યો હતો. લોકસંગીતમાં હમેશા આવો જ અનુભવ થાય છે.”

સંગીત એટલે ગાયન, વાદન અને નૃત્ય. ગાયનપ્રધાન, વાદનપ્રધાન અને નૃત્યપ્રધાન, એવા સંગીતના ત્રણ વિભાગ છે. દરેક વિભાગમાં બીજા બે વિભાગો સાથે સંબંધ તો રહે પણ એમાં પ્રાધાન્ય એ વિભાગનું જ હોય. ગુજરાતનાં લોકગીતો નૃત્યપ્રધાન છે. અભિનય અને તાલ એ નૃત્યનાં મુખ્ય અંગો છે. અભિનય અને તાલની સમતા એટલે જ નૃત્ય. ઉત્તર હિંદુસ્તાનના કચકલોકો જે નૃત્ય કરે છે તેવા જ નૃત્યનો કંઈક ખ્યાલ ગુજરાતનાં લોકગીતો કરાવે છે, એટલું જ નહિ પણ, ભગવાન શંકરના તાંડવ નૃત્ય અને પાર્વતીના લાસ્ય નૃત્યનુંય સ્મરણ કરાવે છે.

શાસ્ત્રશુદ્ધ નર્તનના હાવભાવમાં કૃત્રિમતાને સ્થાન છે. લોકસંગીતમાં તો કૃત્રિમતાની ગંધ જ ન મળે. મકાનમાં ધાખો નાખતી મજૂરણીને સાંભળી છે? ત્યાં લોકસંગીતની

શક્તિનો આપણને ખ્યાલ આવે છે. કાઠિયાવાડનો ભરવાડ બોલગીતો લલકારતો, ખભે ધાબળો ને ડાંગ શોભાવતો, ગાયોનાં ધણુને ચારવા લઈ જતો નજરે ચઢે છે ત્યારે બોલગીતોનું સ્થાન પ્રજાજીવનમાં કેટલું છે એનું ભાન થાય છે. બોલગીતો લલકારતા ગ્રામજનોના કે મજૂરોના મોઢા ઉપર સરળતા, નિર્વ્યાજતા, અને મૌલિકતા તરવરે છે. બોલસંગીત એ ગ્રામજનોનો જીવનરસ છે.

આપણા બોલસંગીતના ઢાળો ઘણા પુરાણા છે. અને તેમાં પ્રજાનો રસ સમાયેલો હોઈને અનેક નવીન ઢાળોનો એમાં વધારો થતો જાય છે. શિષ્ટ સંગીતનું એમ નથી બન્યું. શિષ્ટ સંગીતને તો ન્યારે ન્યારે કંઈક ઉત્તેજન મળ્યું છે, ત્યારે ત્યારે એણે અમુક વિકાસ સાધ્યો છે. સો વર્ષ ઉપરનું જૂનું શિષ્ટ સંગીત આપણને સાંભળવા ન મળે, પણ સેંકડો વર્ષ પૂર્વેનું બોલસંગીત આપણે પામી શકીએ છીએ.

ગુજરાતનાં બોલગીતોમાં ભજન, કીર્તન, પદ, પ્રભાતિયાં, ગરબી, રાસડા, ધવલમંગલ ગીતો, પ્રાચીન કવિઓનાં મારુ, રામગ્રી, ખિલાવલ રાગોમાં રચેલાં કાવ્યો, એવું પુષ્કળ સાહિત્ય પડ્યું છે. હિંદુસ્તાનના ભિન્ન ભિન્ન કવિઓનાં ભજનો પણ બોલગીતો તરીકે જ ઓળખાય. આવાં બોલગીતોનો પાર નથી. કાઠિ પણ એક પ્રકારની મધુર સ્વરલહરી મનમાં ઉદ્ભવી કે એ લહરીના ભાવ ને પ્રકૃતિને અનુરૂપ શબ્દો યોજાય અને એ ગીતોને વ્યક્ત કરતું કાવ્ય બોલગીત બને.

હિંદી, મરાઠી, ગુજરાતી એ ત્રણે ભાષાનાં બોલગીતોના જુદા જુદા ઢાળોનો અભ્યાસ કરતાં મને જણાયું છે

કે, ગુજરાતી ભાષાના દેશી ઢાળોની સંખ્યા ઘણી મોટી છે. ગરબી અને સ્ત્રીગીતોના અમૂલ્ય વધારાથી લોકગીતોની સમૃદ્ધિ વધી છે. આવી નવાં લોકગીતોની સમૃદ્ધિ છે ત્યાં ગુર્જરી ગિરાનો સૌભાગ્યચંદ્ર કદી પણ ક્ષય પામવાનો જ નથી.

પણ આવું લોકસંગીત પુરાતન કાળથી સચવાયું કેવી રીતે? એમાં નથી નોટેશન. કે નથી શાસ્ત્રીય ગ્રંથો. અનેક વર્ષોના પુરાણા ઢાળો હજી હયાત છે તે કેને પ્રતાપે? આપણા વેદોને જેવી રીતે આત્મણોએ કંઠસ્થ કરી કાયમ રાખ્યા તેમ આપણાં ગામડાંઓની ડોશીમાઓએ અને વૃદ્ધ ડોસાઓએ એ લોકગીતો મોઢે રાખી જીવંત રાખ્યાં છે. કાઠિયાવાડનાં લોકગીતોને જીવંત રાખનાર ચારણો પણ આપણાથી ક્યાં અનુભવ્યા છે? અને એ જ રીતે હજી પણ એ સચવાઈ રહ્યાં છે એમાં તો એનું મહત્ત્વ સમાયેલું છે. ઇતિહાસે એની સાક્ષી પૂરી છે અને પૂરશે.

પ્રત્યેક દેશમાં શિષ્ટ અને સામાન્ય એવા બે પ્રકારના લોકો હોય છે. સંસ્કૃતિ એક હોય, ધર્મ એક હોય, એક જ રાજશાસન હોય છતાં સમાજમાં ભેદ હોય છે, અને તેમાં માત્ર ફરક લાગણીનો જ હોય છે. શિષ્ટ લોકો આધુનિક જ્ઞાનની હરીફાઈમાં ભણે શાળ્યા હોય પણ હૃદયના જ્ઞાનમાં તેઓ નથી જ શાળ્યા. સામાન્ય સમાજ, કહેવાતા શિષ્ટ સમૂહ પાછળ નથી જતો. એની દૃષ્ટિ જુદી હોય છે. શિષ્ટ સમાજની દૃષ્ટિ યુદ્ધપ્રધાન હોય છે ત્યારે સામાન્ય જનસમાજની દૃષ્ટિ ભાવનાપ્રધાન હોય છે. અને એ જ ભાવનાનો ધ્વનિ લોકસંગીતમાંથી નીકળતો હોય છે.

આપણા સંગીતમાં માર્ગી અને દેશી એ બે જાતની સંગીત-પદ્ધતિઓ ચાલી આવી છે. સાસ્ત્ર અને પ્રમાણોથી બંધાયેલું તે માર્ગી સંગીત, અને લોકોની રુચિને વ્યક્ત કરતું સંગીત તે દેશી. એનો અર્થ એવો તો નથી જ કે દેશી સંગીતને કદી કોઈ કાવ્યનાં તત્ત્વો, રાગનું સ્વરૂપ જ ન હોય. ધણી વાર શાસ્ત્રીય સંગીત, રાગ, તાલ, છંદ, વૃત્તના નિયમો એમાં પણ એકસરખા જ જણાય. આ રીતે શિષ્ટ સંગીતમાં પણ લોકગીતોને સ્થાન રહેલું છે. નરસિંહ મહેતાનાં રાસોમાં કે રામની ગરબીઓમાં મીરાંબાઈના પદોમાં તેમ એવા અનેક લોકગીતો અને ભક્તિકાવ્યોમાં - લોકસંગીતમાં - આપણને ઉચ્ચ સંગીતનો સ્વાદ ચાખવાને મળે છે, એટલું જ નહિ પણ, જૂનાં લોકગીતોના ઢાળ કેટલીક વાર શાસ્ત્રીય સંગીતના જૂના સ્વરૂપનુંય કંઈક દર્શન કરાવતા જણાય છે.

અત્યારે એક જ દાખલો આપું. “દળ હાલ્યાં ને વાદળ ઊમટ્યાં” એ નરસિંહ મહેતાનું રાસગીત જાણીતું છે. હાલ એ સારંગ રાગમાં ગવાતું આપણે સાંભળીએ છીએ. સારંગ રાગમાં ગંધાર અને ધૈવત તદ્દન વર્જ્ય છે ન્યારે આમાં ધૈવત નિયમસર સ્પષ્ટપણે આવે છે. ત્યારે એ મલ્હાર રાગની એમાં ઝાંખી ક્યાંથી આવી ? એ ગીત જૂનું છે તેમ એનો ઢાળ પણ એટલો જ જૂનો છે. પુરાતન સંગીતગ્રંથોમાં મેઘમલ્હાર અથવા મલ્હારની વ્યાખ્યામાં ગંધાર તથા નિષાદ વર્જ્ય ગણ્યા છે. અત્યારે સારંગ રાગમાં કેવળ ધૈવત લાગે તો વૃન્દાવતી સારંગ જેવું સ્વરૂપ થાય. છતાં આપણે “દળ હાલ્યાં ને વાદળ ઊમટ્યાં” એને સારંગ રાગમાં જ ગણીએ છીએ, કારણ તેમાં ઝાંખી તો સારંગની થાય છે. કાવ્યનાં

અર્થ ને વર્ણન મેઘરાગ મૂલિત કરે છે, ત્યારે એવો પ્રશ્ન ઉદ્ભવે કે એ કાળમાં એ રાગ મેઘરાગ તરીકે તો નહિ ઓળખાતો હોય ? પણ એ બધી ચર્ચા અત્યારે અસ્થાને છે. મારો કહેવાનો ભાવાર્થ તો એટલો જ છે કે લોકસંગીત પણ તદ્દન શાસ્ત્રીય સંગીત વિહોણું નથી જ.

આધુનિક લોકગીતોની સ્થિતિ પુરાણાં લોકગીતો જેવી બહુધા નથી. પ્રાચીન સંસ્કૃતિના થર્મ રહેલ હાસ સાથે નૂતન લોકકાવ્યોની પ્રતિભાનોય જાણે હાસ ન થઈ રહ્યો હોય ! પ્રભાતિયાંની ગુદી ગુદી રાહોના મૂળ પ્રેરક ભક્ત નરસિંહના હૃદયદ્રાવક અને ભેદક ઢાળોના ઉત્પાદનમાં તેમની પ્રતિભા સમાયેલી હતી. મીરાંબાઈના સુકોમળ મધુર નાદનાં ઝરણાંઓથી આપણી ગુજરાતી સ્ત્રીઓનાં હૃદયો રસબીનાં થઈ રહ્યાં છે. પ્રેમાનંદનાં રામભય ગીતો, છંદો અને પદો કાણુ નથી ગાતા ? ધીરાભગતની કાશીને ભોજ ભગતના ચાબખાથી કાણુ ઓધ નથી મેળવતું ? દુર્ગાદાસે જે લોકગીતો ગાઈને ઉદેપુરની પ્રગ્લને જગાડી તેને કારણે મોગલોને એ પ્રદેશ છૂતવો મુશ્કેલ બન્યો. મહારાષ્ટ્રના પવાડાઓએ શિવાજીના કાળમાં માવળા લોકોમાં જાગૃતિ આણી અને એની શી અસર થઈ તેની ઇતિહાસ સાક્ષી પૂરે છે. ત્યારે આ બધાની પાછળ પ્રતિભા સિવાય બીજું શું હતું ? રાષ્ટ્રજાગૃતિનું કામ આવાં લોકગીતોનું છે. અત્યારનાં લોકગીતો રાષ્ટ્રને જગાડતાં નથી. અત્યારનાં લોકગીતોમાં સમુદ્રનો ધુધવાટ છે પણ તેનું ગાંભીર્ય નથી. કવિઓ ને આ વાત ધ્યાન ઉપર લેશે તો રાષ્ટ્રજાગૃતિમાં આવાં લોકગીતો રચી ભારે ફાળો આપી શકશે.

અહીં મને એક પ્રસંગ યાદ આવે છે. કવિસમ્રાટ રવિબાબુ અત્રે સાહિત્યપરિપદના અરસામાં પધારેલા. સાહિત્ય ઉપર તેમણે એક ભારે મેદની સમક્ષ જાહેર ભાષણ કરેલું. તેમના અંગ્રેજી ભાષણનું રહસ્ય સમજાવવા કવિશ્રી નરસિંહરાવ-ભાઈ તથા રમણલાલભાઈને વિનંતી થતાં, એ સાક્ષરોએ કહેલું કે એ અશક્ય છે. આ અશક્યને શક્ય ગાંધીજીએ કરી બતાવ્યું ને ટકોર કરી કે, જ્યાં સુધી ગુજરાતમાં ગાડાં અને કોસ હાંકનારાઓ સુધી આધુનિક કવિઓનાં કાવ્યો નહિ પહોંચે ત્યાં સુધી એ કાવ્યો લોકસંગીતની જેમ અમર રહેનાર નથી.

ત્યારે હવે આપણે લોકસંગીત તરફ વળાણું ?

સંગીત લેખનપદ્ધતિ

[શાળાઓમાં સંગીતશિક્ષણ દાખલ કરી સ્ટોફ નોટેશન પદ્ધતિ દાખલ કરવાની સરકારની વિચારણાનો જવાબ.]

અમદાવાદ રાષ્ટ્રીય સંગીતમંડળની કાર્યવાહક સમિતિએ, તા. ૧૮ ઓક્ટોબર ૧૯૨૩ને રોજ શાળાઓ અને કોલેજોમાં સંગીત શિક્ષણ દાખલ કરવા બાબત સરકારે જે બહેરાત કરી છે તે અત્યંત ધ્યાનપૂર્વક વાંચી છે, અને તે બાબતમાં — નોટેશન-પદ્ધતિ (સંગીત-લેખન-પદ્ધતિ) કેવી હોવી જોઈએ તે વિષે — સરકાર પાસે નીચેના વિચારો રજૂ કરવા સમિતિએ મને વિનંતી કરી છે.

૧. કમિટીનું પહેલું મંતવ્ય તો એ છે કે, ગમે એટલું કરો તો પણ કોઈ પણ સંગીતલેખનપદ્ધતિ સંગીતલેખનમાં મૂળાક્ષરોની જ ગરજ સારે છે. જે પ્રમાણે મૂળાક્ષરથી તે મૂળાક્ષર સાથે સંબંધ ધરાવતા અવાજનું જ્ઞાન ન થતાં અનેક વેળા સાંભળેલ એક વિશિષ્ટ ધ્વનિનું જ માત્ર સ્મરણ થાય છે તે જ પ્રમાણે સંગીતલેખનપદ્ધતિનાં ચિહ્નો પરિચિત સ્વરોનું માત્ર સ્મરણ જ કરાવી શકે છે. તેનાથી સ્વરનું પ્રત્યક્ષ જ્ઞાન થવું અશક્ય હોય છે.

૨. વળી, જે પ્રમાણે અનેક ભાષાઓના જ્ઞાતાઓ તે તે ભાષાની લિપિ અદ્યપ્રત્યયથી જાણી શકે છે તે જ પ્રમાણે ભિન્ન ભિન્ન દેશોના સંગીતનું જ્ઞાન ધરાવનારા અથવા અભિરુચિ રાખનારાઓને થોડી મહેનતે તે તે સંગીતલેખન-

પદ્ધતિ જાણી લેવી શક્ય બને છે. કોઈ પણ દેશના સંગીતના સ્વરોનું સામાન્ય જ્ઞાન થાય તો તે દેશના સંગીતની સ્વરલિપિ શીખવી એ થોડા કલાકનું જ કામ હોય છે. સામાન્ય જનસમાજ માટે તો જો કોઈ નવીન લેખનપદ્ધતિ એવી તૈયાર થઈ શકતી હોય કે જે શીખવામાં શ્રમ ઓછો પડે તો એવી શોધમાં અર્થ સરે ખરો.

૩. ફિલ હારમોનિક સોસાયટી ઓફ વેસ્ટર્ન ઇન્ડિયા નામની સંસ્થાએ સૂચવેલી લેખનપદ્ધતિથી પાશ્ચાત્ય સંગીતકારોને હિંદી સંગીત જાણવું સહજ થશે એ વાત સાચી છે. પણ એ વાત ન ભુલાવી જોઈએ કે પરદેશોના સંગીતમાં રસ ધરાવનારા તથા આસ્થા રાખનારાઓ કોઈ પણ દેશમાં હંમેશા ઓછું જ રહેવાના છે. ત્યારે હિંદુસ્તાન માટે કોઈ પણ પદ્ધતિ દાખલ કરતા પહેલાં જે મુદ્દા ઉપર ખાસ જોર આપવું જોઈએ તે મુદ્દાનો પરદેશી સંગીતમાં આસ્થા ધરાવનારા સંગીતકારોની સગવડતા માટે કે પરદેશી સંગીતમાં દૃષ્ટિ નાખી શકનાર મૂડીબર હિંદીઓની સગવડતા આગળ ભોમ ન અપાવો જોઈએ. અસંખ્ય હિંદી ગવૈયાઓ તેમ એથીયે વિશેષ પ્રત્યક્ષ શાસ્ત્રીય જ્ઞાન ન ધરાવતા હોવા છતાં સંગીતમાં રસ ધરાવનારા શ્રોતાઓની સગવડતાનો ખ્યાલ એમાં પહેલો હોવો જોઈએ.

. ઘણો મોટો સમાજ પોતાના જ દેશના સંગીતમાં રસ ધરાવનારો હોય છે. આ મોટા સમાજને સુલભ ને આંતર-રાષ્ટ્રીય દૃષ્ટિએ પણ સગવડકારક જો કોઈ એક લેખન-પદ્ધતિ શોધી કાઢવામાં આવે તો તે અતિશય ઉપયોગી થશે એમાં શંકા નથી. પણ તે શક્ય ન હોય તો, પરકીય

સંગીતના રસિક એવા અદ્વસંખ્યા ધરાવનાર ગાયકોએ થોડા શ્રમથી તે પરકીય સંગીતની લેખનપદ્ધતિ જાણી લેવી, અથવા તો યુરોપીય પ્રાચ્ય ભાષાના વિશારદોએ જે પ્રમાણે સંસ્કૃત લિપિમાં લખાયેલા ગ્રંથો રોમન લિપિમાં લખી લીધા તે જ પ્રમાણે આ ગાયકોએ પરદેશી સંગીત પોતાને ફાવે એવી એકાદ લેખનપદ્ધતિમાં ઉતારી લેવું એ જ એમને માટે એક માર્ગ છે. પાશ્ચાત્ય પ્રાચ્ય ભાષાના પંડિતોની જેમ આંતરરાષ્ટ્રીય સંગીતમાં રસ ધરાવતા સંગીતજ્ઞોથી સંગીતના ક્ષેત્રમાં ભારે સેવાઓ થઈ છે એમાં શંકા નથી. આથી પણ વિશેષ કાર્ય થાય એ ઇચ્છનીય છે. પણ સાથે જ કોઈ પણ મોટા સમાજની સગવડમાં વિદ્વન પહેંચે એવું ન થવું જોઈએ.

૪. હિંદી સંગીતનું પરિપૂર્ણ આલેખન કરવાની દૃષ્ટિએ સ્ટોફ નોટેશનપદ્ધતિના ગુણદોષનું વિવેચન નીચે મુજબ રજૂ કરું છું.

(૧) એ તો સર્વાવિદિત છે કે હિંદી સંગીતમાં મુખ્યત્વે કરીને સ્વરસંક્રમ (Melody) નો સમાવેશ થાય છે અને સંગીત સ્વરસંક્રમની પદ્ધતિ જ શીખવાય છે. સંગીત એટલે ઘણુંખરું સ્વરોના આલાપ જ હોય છે. આથી કરીને ‘સારંગમ’ વગેરે અક્ષરોમાં ગાયનની સ્વરલિપિ લખવાની હિંદી પદ્ધતિ લેખન, શિક્ષણ અને સ્મરણ એ ત્રણે બાબતોમાં અત્યંત સગવડભરી છે. આ સુગમતા સ્ટોફ નોટેશન પદ્ધતિમાં નથી તેથી આ સ્વરસંક્રમ (Melody) સંગીતના પૂર્ણ આલેખન માટે સ્ટોફ નોટેશન પદ્ધતિ નિરુપયોગી છે. અક્ષરોનો ઉપયોગ કરવાનો ઉદ્દેશ તો સ્ટોફ નોટેશન પદ્ધતિમાં સરે એમ જ નથી.

(૨) સ્વરોની શ્રુતિગમ્ય ઉચ્ચનીચતા સ્ટોફ નોટેશન પદ્ધતિમાં અત્યંત સ્પષ્ટ રીતે વિશદ કરી શકાય છે, એવું વિધાન બૂલબરેલું છે એવું અમને સ્પષ્ટ જણાયું છે. બહુ બહુ તો સ્ટોફ નોટેશનથી સમકના મુખ્ય સાત સ્વરોનો નકશો દોરી શકાય છે. પરંતુ હિંદી સંગીતમાં એક સમકમાં બાવીસ શ્રુતિઓનો સમાવેશ થાય છે અને તેથી બાકીની પંદર શ્રુતિનું આલેખન સ્ટોફ નોટેશન કરી શકતું નથી. ઉદાહરણાર્થ, કોમળ અને તીવ્ર સ્વર મુખ્ય સ્વરોની રેખા ઉપર જ બતાવવા પડે છે. પણ ખરું જોતાં આંદોલનની દૃષ્ટિએ એ સ્વરોની સ્થિતિ ઊંચી અથવા નીચી જ હોય છે. આ બાકીની શ્રુતિઓ બતાવવા માટે હિંદુસ્તાનની વર્ણાત્મક પદ્ધતિ પ્રમાણે સ્ટોફ નોટેશનમાં પણ આપણી પદ્ધતિની મદદ લઈ બીજાં ચિહ્નોનો ઉપયોગ કરવો પડે.

(૩) સ્ટોફ નોટેશનના આલેખનમાં એછો સમય તેમ એાછી જગ્યા રોકાય છે એ વાત અમારા પ્રત્યક્ષ અનુભવથી વિરુદ્ધ છે.

(૪) સ્ટોફ નોટેશન પદ્ધતિ અત્યંત ગૂંચવાડાભરી હોઈને શાળાઓમાં શરૂ કરવી અયોગ્ય છે. પાંચ રેખાનું એક કોષ્ટક, તેનું માપ ગોઠવવામાં અભિજ્ઞાન ચિહ્ન (Key) નો ઉપયોગ, કાળદર્શક તેમ કોમળ તીવ્ર સ્વરોના ભેદ દર્શાવતાં ચિહ્નો, આ બધી બાબતોનો એમાં ઉપયોગ કરવાનો હોઈને આ પદ્ધતિ અત્યંત ગોટાળાવાળી થઈ બેસે છે.

મંડળને આશા છે કે આ ઉપરની બધી બાબતોનો વિચાર કરી સ્ટોફ નોટેશન પદ્ધતિ શાળાઓમાં દાખલ કરવાના વિચારણા સરકાર છાડી દેશે.

ગુજરાતમાં સંગીતનું પુનરુજ્જીવન

ખંડ પમે

અંજલિ

ગુજરાતનું ઋણ

પંડિતજી વિષે લખવાનું મને ગમે. એનાં મીઠાં સ્મરણો મારામાં ઘણાં પડ્યાં છે. પણ એ આપવાનો સમય મુદ્દલ નથી. એ બધાં સ્મરણોનો નિતાર આ છે. શુદ્ધતા અને સંગીતનો મેળ ઘણી થોડી વ્યક્તિઓમાં મેં બાળ્યો છે. પંડિતજીમાં એ વિશેષ પ્રમાણમાં હતો. ગુજરાતમાં સારા સંગીતનો રસ પેદા કરાવનાર પંડિતજી જ હતા. તેને સારું ગુજરાત સદાય તેમનું ઋણી રહેશે.

બારડોલી

મોહનદાસ કરમચંદ ગાંધી

તા. ૩૧-૧-'૩૬

પુણ્યશ્લોક પંડિતજી - ૧

“ તાર ન મનાય એવો છે. જ્યારે તમે માંદગીની વાત કરી ત્યારે મનમાં કાંઈક થઈ ગયું હતું, પણ તુરત અવગણી કાઢ્યું ને કાંઈ ન થાય એમ માનીને બેઠો. બીજા પંડિતજી મળવા અશક્ય માનું છું. સંગીત અને શ્રેષ્ઠ નીતિનો મેળ ક્યાં શોધશું? ” — બાપુ.

ગાંધીયુગમાં ભારતના જુદા જુદા પ્રાંતો એકબીજાના જેવા ઝાણી થઈ શક્યા છે તેવા કદાચ આગલા કેઈ યુગમાં નહિ હશે. વિશેષે કરીને, મહારાષ્ટ્રે ગુજરાત પ્રાંતને અસાધારણ ઝાણ નીચે મૂકી દીધો છે. ગાંધીજી ગુજરાતમાં બેસતાંની સાથે જ જે ચાર પાંચ મહારાષ્ટ્રી વિભૂતિઓએ ગુજરાતને પોતાની સેવા અર્પણ કરી તેમાંના એક પંડિતજી ખરે હતા.

‘ હતા ’ લખતાં કલમ કંપે છે. વસંતપંચમીએ તો એમને રાજકોટમાં ગાંધર્વ મહાવિદ્યાલય ખોલવાનું હતું, પણ હરિપુરામાં સંગીતપરિષદ ખોલાવવાની એટલે તેની આરંભની તૈયારી કરવા માત્ર બે ચાર દિવસ માટે તેઓ હરિપુરા ગયેલા. ગયા તે જ અરસામાં એક સ્વયંસેવકનું અકસ્માત મૃત્યુ થયું. તેને વળાવવા સૌ તાપીકિનારે ગયા. સરદારે અગ્નિદાહ કર્યો, અને પંડિતજીએ સ્વર્ગસ્થના આત્માને

દયામય પ્રભુને સોંપ્યો. “દયામય ! મંગળ મંદિર ખોલો” એ ભજન ગાતાં એમનામાં જે ભક્તિભાવ ઊભરાતો તે તે એમને ગાતાં સાંભળ્યા હોય તે જ જાણે. પણ એમને તે દિવસે સાંભળનારાઓને થોડી જ ખબર હતી કે પંડિતજી પોતે તે દિવસે “ભોળા શિશુ” બનીને દયામય પાસે મંગળ મંદિર ખોલાવવાની પ્રાર્થના કરી રહ્યા હતા ? ખાંસી, ઉધરસ કંઈક લઈને હરિપુરા આવેલા તે એ દિવસથી વધ્યાં, અને ચાર દિવસની અંદર તો તેઓ મંગળ મંદિરના પૂજારી બન્યા. એઓ તો મંગળ મંદિરે સિધાવ્યા; પણ એમના વિના ગુજરાતનું અને આશ્રમનું મંદિર સદાય સૂનું રહેવાનું. આશ્રમને એમણે સંગીત આપ્યું એટલું જ નહિ પણ વ્યવહારગ્રસ્ત ગુજરાતને પણ એમણે સંગીતનો રસ લગાડ્યો.

૨૧ વર્ષ ઉપર એઓ આશ્રમમાં આવ્યા ત્યારથી તે આજ સુધી એમણે સંગીતને પોતાની જાત અર્પણ કરી હતી. આખાલટ્ટ સૌને એમણે સંગીતના રસિયા કરી મૂક્યા હતા. એટલે પંડિતજીનો દિવસ પ્રભાતના ચાર વાગ્યાથી શરૂ થાય તે રાત્રે નવેક સુધી ચાલે, એટલામાં જુદા જુદા એક અથવા અનેક વિદ્યાર્થીના એમણે આઠદશ વર્ગ લઈ લીધા હોય. કાંઈ ચાર પહેલાં આવવાને તૈયાર હોય તો તેને પણ વર્ગ આપવાને પંડિતજી તૈયાર. આમ એમણે સંગીતને માટે ભેખ લીધો હતો.

પણ એ ભેખ તે સાચે જ ભેખ હતો. ગાંધીજીએ રાજકોળને આધ્યાત્મિક બનાવ્યું. પંડિતજીએ સંગીતને આધ્યાત્મિક બનાવ્યું, સંગીતને ઈશ્વરાનુસંધાનનું સાધન કરી મૂક્યું. સંગીતના મહાશાસ્ત્રી ગણાતા છતાં સંગીતની

દેવીને લજ્જવનારા ઘણા જોયા છે. પંડિતજીએ સંગીતકળાને ઘુલંદ સ્થાન આપ્યું, અને ભેખ લેવા લાયક બનાવી. અનેક સાધુસંતોના ગ્રંથો, ખોળીને તેમનાં લજ્જનોને પ્રાતઃસંધ્યાના અનુકૂળ રાગોમાં એમણે ઉતાર્યાં, અને આજે ભાગ્યે જ ગુજરાતમાં કોઈ એવો હશે કે જેનું એ લજ્જનોનું સ્મરણ પંડિતજીના સ્મરણ સાથે નહિ સંધાયેલું હોય. યાદ કરવા ખેસું છું તો અનેક પ્રાતઃકાળ અને સંધ્યા મારી આંખ આગળ તરે છે, તે કાળના પ્રસંગો તરે છે, અને સ્મરણ થાય છે કે

“ નહિ એસો જન્મ વારંવાર ”

તો પંડિતજીએ અમુક પ્રસંગે પહેલવહેલું ગાયેલું,

“ ઠાકુર તવ શરણાર્થ આયો ”

અમુક પ્રસંગે ગાયેલું, અને

“ લજ્જ મોરી રાખો શ્યામ હરિ ”

ફલાણે પ્રસંગે ગાયેલું.

એમ એમણે જીવનને સંગીતથી ભરી મૂક્યું હતું. ગાતાં ગાતાં તો સંગીતમાં તલ્લીન થઈને ડોલતા જ, પણ એમની હાલવાચાલવાની બધી ક્રિયામાં સંગીત હતું. પણ આજ ક્રિયાની શા સારુ વાત કરું? એમની રગેરગમાં સંગીત હતું, અને એ સંગીતે એમને આ ૨૧ વર્ષના કડવા-મીઠા પ્રસંગોએ ટકાવી રાખ્યા હતા. દાંડી-કૂચના દિવસો યાદ આવે છે. સત્યાગ્રહનો ગાંધીજીએ પોકાર કર્યો અને આશ્રમમાં શીતળા માતાએ પગલાં કર્યાં. અનેક બાળકો એના ઝપાટામાં આવી ગયાં. પંડિતજીનો અસાધ્ય રુણ પ્રતિભાશાળી પાંચ વર્ષનો બાળક ચાર દિવસ મહાવ્યભિ

ભોમવીને ઊપડી ગયો. પંડિતજીએ તો દાંડી-કૂચના સૈનિકોમાં પોતાનું નામ આપેલાં હતું જ. આ બાળકના મૃત્યુના શોકથી વિષ્ણુ થવાને બદલે પંડિતજીએ

“શર સંભ્રામકો દેખ ભાગે નહિ,

દેખ ભાગે સોઈ શર નાહી.”

ના તાનથી સૌને શર ચડાવ્યું.

અને એમની સાધુતાનું શું વર્ણન કરું? સંગીતમાં તદ્દલીન થવાને લીધે એમને કોઈની સાથે ન મળે રાગદ્વેષ કરવાનો સમય, કે ન સંગીત સિવાય એકે બીજો ભોગ ભોગવવાનો સમય. એમના પુણ્યકંઠના સ્મરણથી અમારામાંના ઘણાકની નિદ્રા ભાંગતી અને અનેક પ્રભાતો પુણ્ય બનતી. ગીતાનો શોખ તો અમને ઘણાને બાપુએ લગાડ્યો છે, પણ જે એકાદમે જણુ વિષે

यस्मान्नोद्विजते लोको लोकान्नोद्विजते च यः

લાગુ પાડી શકાય તેમાંના એક એઓ હતા. બારમા અધ્યાયને એમણે સંગીતના સાધને પોતાના જીવનમાં ઉતાર્યો હતો, અને એમનું ભક્ત હૃદય અનેક ભજનો ગાતાં દ્રવતું જોઈ શકાતું.

“અંતર મમ વિકસિત કરો, અંતરતર હે”

એ આશાવરીની ધૂનથી એઓ અનેકનાં અંતરને વિકસિત કરવામાં સહાય થતા, અને

“સંચાર કરો સકલ કર્મે શાંત તોમાર છંદ”

એ ભજનના અનુપમ શબ્દો અનામસે જ એમના જીવનમાં જિતરેલા અમે જોઈ શકતા. ‘અંતરતર’ ભગવાનના સંગીતનો શાંત ધ્વનિ એમનાં સકળ કર્મોમાં સંચરેલો જણાતો હતો.

જૂહુમાં થોડા દિવસ ઉપર અમે મળ્યા ત્યારે એમની સરલતાથી મને પૂછે : “મહાદેવભાઈ, મારી પાસે એક કંપની કેટલાંક બજનોનું રેકર્ડ માગે છે. અપાય?” મેં કહ્યું : “શા માટે ન અપાય?” તો કહે : “એ લોકો ૨૦૦ રૂપિયા કહે છે. સામાન્ય શી શી મળતી હશે?” મને એમના જેટલી જ ખબર હતી, એટલે મેં તપાસ કરી કહેવાનું કહ્યું. એમને બેસેં કે પાંચસેં રૂપિયાની તો પડી ન હતી, કારણ ૨૧ વર્ષ ઉપર ગાંધીજીની પાસે આવ્યા પછી જે કાંઈ દ્રવ્ય કાંઈએ ભેટ તરીકે આપ્યું છે તે બધું એમણે સંગીતને અને પોતાના ગુરુ પં. વિષ્ણુ દિગંબરના સ્મારક પ્રીત્યર્થે અર્પણ કર્યું છે. રાજરજવાડામાં રૂ. ૭૫૦ની નોકરી મળતી હતી તેને એમણે ઠોકર મારી હતી, અને બાપુએ આપેલા રામદુકડો સ્વીકાર્યો હતો. પણ પોતાના પ્રિય કાર્ય માટે કાંઈક સારી રકમ મળે તો સારું એમ એમના મનમાં હતું. અને ‘છાશમાં માખણ જાય અને નાર ફૂવડ કહેવાય’ જેવું ન થાય એ માટે એઓ જાણવા ઇચ્છતા હતા કે આવાં રેકર્ડના શા દર હોય છે. અમે નિશ્ચય કર્યો કે ગમે તેટલું મળે પણ એમણે રેકર્ડ તો હરિપુરાથી પાછા ફરીને આપવું જ.

પણ આપણી ઘડીએ ઘડીનું રેકર્ડ રાખનારની મરજ ન હતી એટલે શું થાય? એમનો મધુરો કંઠ રેકર્ડમાં ઊતરેલો રહી જાત તે ન રહ્યો. પણ અમારી સ્મૃતિમાં તો એ મધુર કંઠ, અને એટલું જ મધુરું એમનું નિષ્કલંક જીવન જે થોડાઘણા દિવસ અમારે જીવવાનું હશે ત્યાં સુધી રહેશે અને અમારાં જીવન અજવાળશે.

પુણ્યરત્નોક પંડિતજી - ૨

જેમની અને મારી વચ્ચે સગા ભાઈ જેવો સંબંધ બંધાયો હતો તેમના મૃત્યુના સમાચાર સાંભળીને ઉત્પન્ન થઈ આવેલી તાત્કાલિક લાગણીના આવેગમાં હું ‘પુણ્યરત્નોક’ એ વિશેષણ પં. નારાયણ મોરેશ્વર ખરે માટે વાપરતો નથી. પણ વીસ વર્ષના ગાઢ પરિચય દરમિયાન કેટલાંક વર્ષથી મારા મનમાં જે ભાવ એમને માટે દઢ થયો છે તે જ વિશેષણ આજે પ્રસિદ્ધપણે યોજાઈ ધું. સવારે ઊઠતાં જેમનું સ્મરણ થાય તો મનમાં પવિત્રતા, પ્રસન્નતા અને સ્નેહની ભીનાશનો અનુભવ થાય એવી જે ૫-૭ વ્યક્તિઓ સાથે સંબંધ બંધાવાનું મને સદ્ભાગ્ય મળ્યું છે તે પૈકી એક પં. ખરે હતા.

પંડિતજી કોંકણસ્થ એટલે ચિતપાવન બ્રાહ્મણ હતા. જાતીય અને પ્રાંતીય રાગદ્વેષો પૈકી મહારાષ્ટ્રમાં એક રાગ-દ્વેષ એવા પ્રકારની માન્યતામાં રહેલો છે કે કોંકણસ્થોમાં હજી સુધી એકે સંત પુરુષ થયો નથી. સાચું પૂછતાં, આવી

વ્યાપક માન્યતાઓ ખેળવાળદાર રીતે બંધાયેલી હોય છે. સાધુ પુરુષ કહી શકાય એવા ૪-૫ કોંકણસ્થ બ્રાહ્મણોને હું પોતે ઓળખું છું. પણ એવું કોઈ લાંછન કોંકણસ્થ જાતિ પર હોય, તો તે પંડિતજીએ સાફ ઘોઘી નાંખ્યું છે એમ કહેવામાં તો જરાયે હરકત નથી. જો પંડિતજી માટે સંત એ વિશેષણ અતિશયોક્તિભર્યું છે એમ કોઈ કહે, તો મને તો લાગે છે કે એકનાથ જેવાને માટે પણ એ વિશેષણ યોજવું ન જોઈએ.

એકનાથનો ચિરંજીવ યશ પંડિત ખરેખરે મળવો શક્ય નથી એ હું જાણું છું. પંડિતજીને જેમ ગાનદેવી પ્રસન્ન થઈ હતી તેમ કવિતાદેવી પણ પ્રસન્ન થઈ હોત તો કદાચ એ ખોટ પણ પુરાઈ જાત. કારણ ભક્ત અને સાધુતાનાં સર્વે લક્ષણો પંડિતજીમાં ભરપૂર હતાં. કવિ નિષ્કુળાનંદે કોઈક પદમાં કહ્યું છે કે જેને જોઈને સામાનું અંતર પ્રેમ અને શાંતિથી ઠરી જાય એવો નર વિરલ હોય છે. સહજાનંદ સ્વામીએ કવિ મુક્તાનંદ વિષે એક ઠેકાણે કહ્યું છે : “મુક્તાનંદ સ્વામીને અમે પ્રથમ ક્ષેત્રપુરમાં દીઠા હતા અને જેવી શ્રદ્ધા ને ભગવાનનું માહાત્મ્ય હતું તેવું ને તેવું જ આજ દિવસ સુધી નવું ને નવું છે, પણ ગૌણ પડ્યું નથી.” પંડિતજીને આ વાક્ય અક્ષરશઃ લાગુ પાડી શકાય. ૧૯૧૮ના જન્યુઆરીમાં એ આશ્રમમાં દાખલ થયા ત્યારથી છેવટ સુધી એમનો ઉન્નતિને માર્ગ ચડતો ને ચડતો રંગ રહ્યો હતો; કદી મંદ પડ્યો નહોતો.

એકનાથનું સ્મરણ થતાં ગુરુભક્તિનું સ્મરણ સહજ જ થાય. પંડિતજી જેવો ગુરુભક્ત મારા જેવામાં તો ખીજો

આવ્યો નથી. જનાર્દન મહારાજનું નામ અજરામર કરવા માટે એકનાથે જેમ ભરપૂર પ્રયત્ન કર્યો, તેમ પં. વિષ્ણુ દિગંબર પ્રીત્યર્થ પંડિતજીનો પ્રયત્ન સતત ચાલુ હતો. ગુરુભક્તિમાં હું માનું છું. મારા સર્વ ગુરુજનોની મારા પર પ્રસન્નતા છે. પણ જ્યારે હું પંડિતજીની ગુરુભક્તિનો વિચાર કરું છું ત્યારે, સૂર્ય આગળ ઘીની દીવી જેમ શીકા પડી જાય તેમ મારી ભક્તવૃત્તિ મને શીકી લાગે છે.

ગાંધીજીએ અમદાવાદમાં આશ્રમ સ્થાપ્યા પછી એમને જણાયું કે ગુજરાતમાં સંગીતની સ્થિતિ બહુ સારી નહોતી. તેથી આશ્રમ દ્વારા એ ખોટ પૂરી કરવાનો તેમણે નિશ્ચય કર્યો. પં. વિષ્ણુ દિગંબર જેડે ઓળખાણ થતાં તેમણે એમની પાસે આશ્રમજીવન સાથે સમરસ થઈ શકે એવા સંગીતશાસ્ત્રીની માગણી કરી. પં. વિષ્ણુપંતે ગાંધીજીને ખરેશાસ્ત્રીને અર્પણ કર્યા; અથવા એમ કહો કે ગાંધીજીએ પં. વિષ્ણુ દિગંબરને હાથે ગુજરાતમાં પં. ખરેના રૂપમાં સંગીતનો પાયો નાંખાવ્યો (જાનેવારી, ૧૯૧૮). છેલ્લાં વીસ વર્ષમાં શાસ્ત્રીય અને સાત્ત્વિક સંગીતની ગુજરાતમાં જે રુચિ ઉત્પન્ન થઈ છે તેનું શ્રેય પંડિતજીને ઘટે છે એમ કહેવામાં પં. વિષ્ણુ દિગંબરના ખીજ શિષ્યોને હું અન્યાય કરતો નથી. પંડિતજી ગુજરાતમાં વસ્યા બાદ એમના ખીજ પણ ગુરુભાઈઓ ગુજરાતમાં વસ્યા અને સંગીતનો પ્રચાર કર્યો એ સાચું છે. તેમાંના કેટલાકને તો એમાં પુષ્કળ કીર્તિ પણ મળી છે. પણ પંડિતજીએ ગાંધર્વ મહાવિદ્યાલયનું નિશાન ગુજરાતમાં પહેલું ફરકાવ્યું, અને છેવટ સુધી પોતાના ગુરુની જ કીર્તિ ફેલાવવા પરિશ્રમ કર્યો એ નિર્વિવાદ છે.

પણ પંડિતજીની મહત્તા આ કરતાંયે ઘણી વધારે હતી. ગુરુ તથા ગુરુની વિદ્યા પર જેમ એમને તીવ્ર ભક્તિ હતી તેમ જ તેમનામાં ત્યાગની પરાકાષ્ટા, ગમે તેવી કસોટીમાંથી પાર પડવાની મનની તૈયારી, કટોકટીને પ્રસંગે પર્વત જેવી દૃઢતા, અને તે સાથે જ નિષ્કપટ, પ્રેમજળ અને શિરીષ જેવું કેમળ હૃદય, તથા અત્યંત અન્નતશત્રુત્વ અને નિરભિમાન વગેરેથી એ કેવળ ગાંધીજી અને આશ્રમવાસીઓના જ નહિ, પણ જેમની જેમની સાથે પરિચયમાં આવ્યા તે સૌને ભાઈ જેવા પ્રિય લાગતા. સત્યાગ્રહાશ્રમને તો સ્વ. મગનલાલભાઈ ગાંધીના મૃત્યુ પછી પંડિતજીનું અવસાન એ ન પુરાય એવી બીજી ખોટ છે.

તેમનાં કર્તવ્યનિષ્ઠ, શ્રમપરાયણ અને ધૈર્યવાન સહ-ધર્મિણી શ્રી. લક્ષ્મીબહેનને પડેલી ખોટની તો કલ્પનાય કરવી કઠણ છે. એટલી જ આશા રાખીએ કે જે ધીરજથી તેમણે પોતાના લાડકા બાળકના મૃત્યુનું દુઃખ સહી લઈને ત્રીજે જ દિવસે પંડિતજીને દાંડી-કૂચ માટે વિદાય આપી, અને ત્યારથી સવિનય ભંગ પાછો ખેંચી લેવાયો અને ત્યાર-પછીયે કેટલાક મહિના સુધી, પોતાની સર્વે શારીરિક, માનસિક અને આર્થિક અડચણો શાંતિથી સહન કરી તથા પંડિતજીને તેમની ચિંતાથી મુક્ત રાખવા પ્રયત્ન કર્યો, પંડિતજીએ પોતાના જીવનમાં જે જે કાંઈ ફેરફારો કર્યા તે બધામાં પૂર્ણપણે સહકાર આપ્યો, તે તેમની સહનધીરજ તેમને આ આઘાત પણ સહન કરી લેવા બળ આપશે.

અંગ્રેજ પદ્ધતિને અનુસરીને આપણામાંયે હાલમાં મરનારના આત્માને શાંતિ મળે એવા ઉદ્દગાર કાઢવાનો રિવાજ

પડ્યો છે. ખરી રીતે, હિંદુ તત્ત્વવિચાર પ્રમાણે આ સુસંગત નથી. પણ પંડિતજી વિષે તો એમ કહેવું સાવ અપ્રસ્તુત જ થશે. નરહરિભાઈએ ગાંધીજીને તેમના મૃત્યુના સમાચાર નીચે પ્રમાણે મોકલ્યા હતા : “ પંડિતજીએ સાંજના ૭-૩૫ વાગ્યે શાંતિથી પ્રાણ છોડ્યો. ” આમાં આશ્ચર્ય જેવું નથી. સંધ્યાકાળની પ્રાર્થનાનો તેમનો આ નિત્યનો સમય હતો. ઘરમાં પોતાના દીકરાનો છેલ્લો શ્વાસ જાય છે એમ જોતાં હતાં પ્રાર્થનાનો ઘંટ સાંભળીને તેમણે પ્રાર્થનામાં જઈ શાંતિથી પ્રાર્થના શરૂ કરાવી હતી, અને બાળકના મરણના સમાચાર જાણ્યા બાદ પણ તે શાંતિ અઢળ રાખી ભજન ચાલુ રાખ્યું હતું. એમનો પ્રાણ શાંતિથી જાય તેમાં કશી નવાઈ નથી. તેમના આત્માને શાંતિ મળવાનું રહેતું નથી. પણ પંડિતજીના અવસાનથી અમને અશાંતિ થઈ છે એટલું માત્ર ખરું.

કિશોરલાલ ધનશ્યામલાલ મશરૂવાળા

હ૦બ'૦, ૧૩-૨-'૩૮

પુણ્યરત્નોક પંડિતજી - ૩

નામ જપન ક્યોં છોડ દિયા ?
ક્રોધ ન છોડા ઝૂઠ ન છોડા,
સત્ય વચન ક્યોં છોડ દિયા ?

* * *

ખાલસ ઈક ભગવાન ભરોસે,
તન મન ધન ક્યોં ન છોડ દિયા ?

એકવીસ વરસ પહેલાં ઉપર લખેલા ભજનની મધુર છતાં ઉદ્દેશોધક વાણીથી પંડિત નારાયણરાવ ખરેનો પ્રથમ પરિચય થયો. આશ્રમમાં સંગીત ન હોય તો એ આશ્રમ કહેવાય જ નહિ એવો આગ્રહ સ્વં મગનલાલભાઈનો હતો. એમણે આશ્રમમાં સંગીતનું વાતાવરણ દાખલ કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો, અને એ જ કારણસર મુંબઈ જઈને પંડિત વિષ્ણુ દિગંબર પલુસકર પાસે એક સંગીતશાસ્ત્રીની માગણી કરી. એ માગણીને પરિણામે નારાયણરાવ ખરે આશ્રમમાં આવ્યા, અને સાંજે પ્રાર્થનામાં એમણે રામનામની ધૂન જગાવી.

એક રમૂજ વાત પંડિતજીના આશ્રમપ્રવેશને અંગે યાદ આવે છે. મગનલાલભાઈ જ્યારે ગાંધર્વ મહાવિદ્યાલયમાં ગયા ત્યારે એમણે ત્યાંના કેટલાક સંગીતપ્રવીણોનું ગાયન સાંભળ્યું અને એક જણની પસંદગી થઈ. મગનલાલભાઈ પાછા આવ્યા, અને થોડા દિવસ પછી નારાયણુરાવ ખરેએ આશ્રમપ્રવેશ કર્યો. બીજે દિવસે મગનલાલભાઈ ખાનગીમાં મને કહે, “કાકાસાહેબ, આમાં કાંઈક ગોટાળો છે. મને જે ભાઈ બતાવવામાં આવ્યા હતા તે જેમની મેં પસંદગી કરી હતી તે જુદા જ હતા. પણ હશે, આપણે ભાગે જે આવ્યા છે તે ખરા.” મેં પણ એ વાત છેડી નહિ. ત્રણ દિવસ પછી જ્યારે પંડિતજી જોડે મેં આ વિષે સહેજ વાત કરી ત્યારે તેમણે મને કહ્યાનું સ્મરણ છે કે મગનલાલભાઈ ગાંધર્વ મહાવિદ્યાલયમાં ગયેલા ત્યારે તેઓ ક્યાંક બહાર ગયા હતા.

તે સાચે જ ગોટાળો થયો હોય તો એની પાછળ હું તો ઈશ્વરનો જ હાથ જોઉં. પંડિતજી કરતાં શ્રેષ્ઠ સાથી અમને આશ્રમવાસીઓને કાંઈ ભાગ્યે જ મળત. હિંદુસ્તાનના અનેક પ્રાંતોમાં અનેક સંગીતજો જોયા છે, પણ હું નથી માનતો કે જે ગરજ પંડિતજીએ સારી તે બીજા કાંઈ સારી શકત.

ગાંધર્વ મહાવિદ્યાલયમાં એમના સાથીઓ પંડિતજીની મશ્કરી કરવા ખાતર એમને ‘નરસિંહ મહેતા’ કહેતા. પણ ખરેખર પંડિતજી નરસિંહ મહેતા જેવા જ સાચા ધૂની ભક્ત હતા.

આ એકવીસ વર્ષ દરમ્યાન અમે કાંઈએ પંડિતજીમાં આળસ, સ્વાર્થ કે કુડકપટ જોયાં નહિ. એમને એક સંગીતની જ લગની લાગી હતી. અત્યંત નિર્ભળ વૃત્તિ, નમ્ર સ્વભાવ,

પ્રેમાળ હૈયું અને મધુર કંઠ. જ્યાં જાય ત્યાં પંડિતજી સાત્ત્વિકતાનું વાતાવરણ ફેલાવે. પણ એમનામાં તેજ ન હતું એમ કોઈ ન માને. પંડિતજીના સ્વભાવનો પૂરેપૂરો નિદર્શક એક પ્રસંગ યાદ આવે છે. સાબરમતી સ્ટેશન પાસે કેટલાક મહારાષ્ટ્રીઓ વસતા હતા. એમણે એક દિવસ પંડિતજીને કહ્યું, “અમે તમારું સંગીત સાંભળવા માગીએ છીએ. આજે રાત્રે મિત્રમંડળ ભેગું થશે, તમે આવશો?” નિરભિમાની પંડિતજીએ હા પાડી. રાતના અંધારામાં તંખૂરો લઈ એ માઈલ ચાલતા ગયા. જઈને જુએ છે તો વેશ્યાનું ગાયન ચાલતું હતું. ખિચારા પંડિતજી અવાક થઈ ગયા. “આવો આવો, ખરેશાસ્ત્રી, તમારું પણ ગાયન થવા દો,” કરીને એ રસિયાઓએ પંડિતજીને આવકાર આપ્યો. “આવે ઠેકાણે મારાથી ન ગવાય,” એટલું જ કહી પંડિતજી તંખૂરો લઈને ત્યાંથી ઊઠ્યા ને પગપાળા પાછા ઘેર આવ્યા. બીજે દિવસે આશ્ચર્યચકિત મુદ્રાથી મને કહે, “મને ખ્યાલ નહિ કે એ ભોકો આવા હશે. મારાથી ત્યાં એક ક્ષણ પણ રહેવાયું નહિ. હું તો સીધો પાછો આવ્યો.” બસ, આટલું એમણે કહ્યું ને ત્યાર પછી કોઈ કાળે એ પ્રસંગનો ઉલ્લેખ સરખો ન કર્યો.

એક દિવસે બહુ દુઃખી થઈને મને કહેવા લાગ્યા, “બાળકોઆ જેવો ભક્તિરસ હું જમાવી ન શકું. મારામાં ભક્તિ જ ક્યાં છે? હું શી રીતે સંગીતમાં ભક્તિભાવ રેડી શકું?” મેં કહ્યું, “તમારું સંગીત પોતે જ ભક્તિરસ છે. તમે જ ગાઓ છો ને કે નાદબ્રહ્મની ઉપાસના કરવાથી બ્રહ્મા, વિષ્ણુ, મહેશ, ત્રણે તૃપ્ત થાય છે. તમારે બીજને કશો પ્રયત્ન કરવાની જરૂર જ નથી.”

દાંડી-કૂચના દિવસો અમે આશ્રમવાસીઓ કોઈ કાળે ભૂલી શકીએ એમ નથી. આશ્રમમાં શીતળાનો કોપ ફાટી નીકળ્યો અને પંડિતજીનો નાનો વસંત એનો ભોગ થઈ પડ્યો. વસંત રૂપ અને ગુણ બંનેને કારણે બધાનો વહાલો હતો. વસંતને કારણે પંડિતજીના ઘરમાં ખેચાર જણવું ટોળું હંમેશાં જામતું. પંડિતજીના સંગીત જેટલું જ આકર્ષક વસંતનું સંગીત હતું. વસંત ગયા પછી તરત જ દાંડી-કૂચ શરૂ થઈ. લક્ષ્મીબહેનને ધીરજ આપવા સારું પંડિતજી પાછળ રહે તો સારું એમ ગાંધીજીએ સૂચવ્યું. પણ એ વીરાંગનાએ કહ્યું, “ના, હું પંડિતજીને લડતમાંથી નહિ રોકું. એ ભક્તે જાય. મારું દુઃખ હું ખમી લઈશ.” દાંડી-કૂચનાં ચિત્રો જે લોકોએ જોયાં છે તેઓએ પંડિતજીને ગાંધીજીને પડખે ચાલતા જોયા હશે.

અમદાવાદના ફટલાક ધનિકોએ પંડિતજીને પોતાની સેવામાં ખેંચવાનો પ્રથમ પ્રથમ પ્રયત્ન કર્યો. દરેકને પંડિતજી કહેતા કે, “તમને સારો માણસ હું મેળવી આપીશ. મેં મારી સેવા આશ્રમને અર્પણ કરી છે. હવે ધનને લોભે ઊતરતું કામ હું નહિ કરું.” અને ખરેખર એમણે અનેક ગુરુભાઈઓને સારે સારે સ્થાને ગોઠવી દીધા, પણ એમને પોતાને કોઈ કાળે એમ ન થયું કે ચાલો આપણે કમાણી કરીએ.

લક્ષ્મીબહેનને આ સ્થિતિથી કોઈ કોઈ વાર માહું લાગતું, પણ તે કમાણી ઓછી થાય છે કે આશ્રમમાં રહેવું પડે છે એ કારણે નહિ, પણ પંડિતજી પાસેથી એમની વિદ્યા લૂંટી લેનાર સંખ્યાબંધ વિદ્યાર્થીઓનું ટોળું એમની આસપાસ નથી, પંડિતજીની વિદ્યા એળે જાય છે, એ કારણે. પંડિત વિષ્ણુ દિગંબરે પોતાના મહાવિદ્યાલયમાં એક છાત્રાલય ચલાવ્યું હતું.

એમાં એમણે કૌટુંબિક ભાવ ઠીક ઠીક જળવ્યો હતો. એટલે લક્ષ્મીબહેન કહેતાં કે, “હું તો એક આશ્રમમાંથી નીકળી બીજા આશ્રમમાં આવી છું એટલું જ.”

સાચરમતી આશ્રમમાં કૌટુંબિક ભાવ ખીલવવામાં પંડિતજીનો ફાળો ઓછો ન હતો. એકેએક પરિવારમાં પંડિતજી આત્મીય ભાવથી ભળી જતા, દરેકના ઉત્કર્ષથી પ્રસન્ન થતા, અને દરેકના દુઃખથી દુઃખી થતા.

સંગીતવિદ્યા નિર્મળ ચારિત્રવાળા લોકોના હાથમાં રહે અને આપણા સામાજિક તેમ જ રાષ્ટ્રીય જીવનમાં સંગીતને ઊંચું સ્થાન મળે, એટલા ખાતર પંડિતજીએ એકાગ્ર ભક્તિથી અખંડ પ્રયત્નો કરેલા. પંડિતજીની ગુરુભક્તિ અસાધારણ હતી. વિષ્ણુ દિગંબર પલસકર અને તેમનું ગાંધર્વ મહાવિદ્યાલય એ બંનેની પ્રતિષ્ઠા વધારવામાં પોતાનાથી બનતું કશું કરવું એમણે બાકી રાખ્યું નહોતું. વાતો કરે ત્યારે એમની જ કરે. વિષ્ણુ દિગંબરની હયાતીમાં અને વિશેષ કરીને તેમના સ્વર્ગવાસ પછી પોતાના ગુરુબાઈએને એકત્ર આણી એમનામાં સંત્રભાવ દાખલ કરવાનો પંડિત ખરેખરે ભગીરથ પ્રયત્ન કર્યો. આ કામમાં જ્યારે જ્યારે વિધ્નો આવતાં ત્યારે પંડિતજી લગભગ ચીમળાઈ જતા. મુંબઈ, નાશિક, અમદાવાદ, પૂના, લાહોર, અલ્હાબાદ દરેક ડેકાણે એમનું હૈયું કામ કરતું હતું. પંડિતજીના અનેક ગુણોમાં આ ગુણ મને વધારેમાં વધારે આકર્ષક લાગ્યો. એટલા ઉદારહૃદયી સાથી કે સેવક જે સંસ્થાને મળે તે સંસ્થાની અદેખાઈ જ કરવી જોઈએ.

પંડિતજી જ્યારે આશ્રમમાં આવ્યા ત્યારે તેઓ સંગીત-
કળામાં અપ્રતિમ નિષ્ણાત હતા, પણ સંગીતશાસ્ત્રની તાત્ત્વિક
ચર્ચામાં તેઓ ઊંડા ઊતર્યા ન હતા. એ બાબતનું મહત્ત્વ
જ્યારે એમના ધ્યાનમાં આવ્યું ત્યારે એમણે પોતાનું સંસ્કૃતનું
સામાન્ય જ્ઞાન વધારવાથી પ્રારંભ કર્યો. સંગીતશાસ્ત્ર અને
ભારતીય સંગીતના ઇતિહાસ વિષેની જેટલી ચોપડીઓ મળી
શકતી હતી તે બધી ભેગી કરી એમણે વાંચી કાઢી. સંગીત-
શાસ્ત્રમાં નિષ્ણાત એવા એકએક માણસની મુલાકાત લીધી.
સંગીત સાથે પદાર્થવિજ્ઞાનશાસ્ત્ર જાણી લીધું, અને પોતે
પોતાની પ્રતિભા ચલાવી નવી નવી શોધખોળો પણ કરી.
સંગીતશાસ્ત્ર ઉપર લખનાર મહારાષ્ટ્રી વિદ્વાન ભાતખંડે ગાંધર્વ
મહાવિદ્યાલયથી ભિન્ન દળના કહેવાતા હતા, છતાં ભાતખંડેએ
કરેલી સંગીતવિદ્યાની સેવાની કદર પંડિતજી પાસે ઘણી હતી.
આશ્રમમાં સંગીતશાસ્ત્રની ચર્ચામાં રસ ધરાવનાર એરંડો હું
એકલો જ હતો, એટલે પોતાનાં વાચન ને શોધખોળમાંથી
નવી નવી વસ્તુઓ તેઓ મને આવીને કહેતા ને તેની ચર્ચા
કરતા. એ વખતનો એમનો વિદ્યાનંદ અને શોધખોળનો
જ્ઞાનનંદ એમના મોઢા પર અપ્રતિમ રીતે તરી આવતો.
સંગીતના રાગોનું વર્ગીકરણ એમણે નવી ઢબે કર્યું હતું.
સંગીતના અનેક આલાપોમાંથી કુદરતી રીતે પડતા કકડા અલગ
અલગ કરી એનું વ્યાકરણ વિદ્યાર્થીઓને શીખવ્યું હોય તો
સંગીતવિદ્યા શીખવવામાં પદ્ધતિ અને શાસ્ત્રીયતા આવે. એ
દિશામાં એમણે ઘણો પ્રયત્ન કર્યો હતો, અને પોતાનો માર્ગ
એમને સ્પષ્ટ દેખાવા પણ લાગ્યો હતો. હું એમને કહેતો કે,
“ તમારી આ બધી કલ્પનાઓ, કાચી પાકી જેવી છે તેવી,

લખી કાઢો.” તેઓ કહેતા, “હજી નહિ. મારી શોધો હજી ચાલે છે. દર વખતે મને નવું નવું સૂઝે છે. એમાં જ્યારે સ્થિરતા આવશે ત્યારે સંગીત ઉપર એક સરસ ગ્રંથ હું તમને આપીશ.”

હવે એ ગ્રંથ આપણને શી રીતે મળવાનો હતો ? એમણે અવારનવાર ભારતીય સંગીત ઉપર જે અનેક લેખો લખ્યા છે તે ભેગા કરી, ક્રમબદ્ધ ગોઠવી પુસ્તકાકારે પ્રસિદ્ધ કરવા એ કર્તવ્ય પુરુષોત્તમ ગાંધી જેવા એમના શિષ્યોનું છે.

સંગીતવિદ્યા આનુવાંશિક છે કે નહિ એનો કોઈએ હજી નિર્ણય કર્યો નથી. પણ પંડિતજીનું આખું કુટુંબ સંગીતમય છે એ ઉપરથી સંગીતના વાતાવરણની અસર તો સ્પષ્ટ થાય જ છે. ખાસ કરીને પંડિતજીની નાની મથુરીનું ગાયન જેમણે હરિપુરામાં સાંભળ્યું હશે તેઓ તો જરૂર કહેશે કે સંગીતમાં આનુવાંશિક સંસ્કારનો ફાળો ઘણો હોવો જોઈએ.

આશ્રમમાં આવ્યા પછી પંડિતજીએ જોયું કે સંગીતના અધ્યાપકને કેવળ સંગીતવિદ્યા આવડે એટલું બસ નથી, એને શિક્ષણશાસ્ત્રનો પણ સારો અને ઊંડો પરિચય હોવો જોઈએ. એટલે એમણે એ દિશાએ પોતાનું મન વાળી શિક્ષણક્રમને અનુકૂળ એવાં પાઠ્યપુસ્તકો તૈયાર કરવાનું માથે લીધું, અને એને માટે ખાસ અલ્હાબાદમાં રહી ત્યાંના પોતાના ગુરુબંધુની મદદથી સારાં પાઠ્યપુસ્તકો તૈયાર કર્યાં.

હિંદી સંગીતમાં કેટલાંક ગાયનો સંગીતની દૃષ્ટિએ ઉચ્ચ ક્ષેત્રનાં પણ અર્થ અને ભાવની દૃષ્ટિએ હીન પ્રકારનાં હોય છે, એ જોઈ તે તે રાગ અને ઢંગનાં શુદ્ધ કાન્યો તૈયાર કરાવવા માટે એમણે હિંદી તેમ જ ગુજરાતી કવિઓની ઘણી

પ્રુથામત કરી. હિંદીમાં જેવી રાગદારીની ‘ચીજો’ છે તેવી જ મરાઠીમાં પણ હોવી જોઈએ, એ જાતની જે હિલચાલ મહારાષ્ટ્રમાં ચાલી રહી છે તેને પંડિતજીનો ટેકો હતો. ગુજરાતમાં પણ એ જાતની પ્રવૃત્તિ શરૂ થવી જોઈએ એવો એમનો આગ્રહ હતો.

એક માણસ અનન્ય ભક્તિથી પોતાની વિદ્યાના વિકાસ અને વિસ્તાર પાછળ મંડી પડે તો એક આખા પ્રાંત ઉપર કેટલી અસર પાડી શકે છે, એનો દાખલો પંડિત નારાયણરાવ ખરેએ ઉત્તમ આપ્યો છે. ગમે તે માણસ કે ગમે તે પુસ્તક પંડિતજી પાસે આવે કે તેઓ તેને એક જ નજરે જોતા કે, આમાંથી સંગીતને ઉપયોગી કંઈ મળી શકે એમ છે ખરું ?

હમણાં થોડા દિવસ પર મારા આગ્રહથી જ્યારે તેઓ વધી આવેલા ત્યારે વધી-શિક્ષણક્રમમાં સંગીતને કેવું ને કેટલું સ્થાન હોવું જોઈએ, એ ક્રમ પ્રમાણે સાર્વત્રિક ડેળવાણી દ્વારા કેટલું સંગીત રાષ્ટ્રવ્યાપી કરી શકાય એની ઘણી ચર્ચા અમે કરી. તે વખતે ‘વંદે માતરમ્’વાળા રાષ્ટ્રગીત વિષે પણ અમારી થોડી વાતો થઈ. એ ગીતના રાગ બદલવા વિષે અભિપ્રાય પૂછતાં એમણે કહ્યું, “અમારા વિદ્યાલયે રાગ બેસાડ્યો છે તેના કરતાં સારો રાગ કોઈ બેસાડી આપે અને રાષ્ટ્રહૃદયને જીતી શકે, તોયે રાષ્ટ્રગીતના રાગમાં ફેરફાર ન જ કરાય એમ હું નથી કહુંતા. પણ અમે બેસાડેલા રાગ કરતાં ખાસ વિશેષ સારો રાગ કોઈ બેસાડે નહિ ત્યાં સુધી જે રાગ પાછળ અમે ૧૫-૨૦ વરસ સુધી તપશ્ચર્યા કરી છે અને આખા દેશમાં જેનો પ્રચાર કર્યો છે તેનો તમારે સહેજે ત્યાગ ન જ કરવો ઘટે.”

પંડિતજીની આ છેલ્લી વાણી આખા રાષ્ટ્રને વિનંતીરૂપે છે, પ્રાર્થનારૂપે છે.

પંડિતજીનો સહવાસ એટલો પ્રેમળ, સાત્ત્વિક અને ઉન્નતિકર હોતો કે એમના જવાથી ઘણા લોકોનાં જીવનમાં એક મોટો ખાડો પડ્યો છે. વર્ધામાં અમે જે એ દિવસ વાર્તાલાપમાં ગાળ્યા એ જ છેલ્લા હતા એ ખ્યાલ મનમાં આવતાં મન તો અસ્વસ્થ થાય જ છે, પણ આખું શરીર પણ એ ખ્યાલ મનમાં આવતાંવેંત અસ્વસ્થ થઈ જાય છે. ગુજરાત મહારાષ્ટ્રના લોકો તો પંડિતજીને સ્વરાજકાળના સાત્ત્વિક સંગીતશાસ્ત્રી તરીકે જ લાંબા વખત સુધી ઓળખશે. એમણે સંગ્રહેલી ‘આશ્રમ ભજનાવલિ’ આખા હિંદુસ્તાનમાં ચાલે છે ને એમનું કાર્ય આગળ ચલાવે છે.

હ૦ખં૦, ૨૦-૩-૩૮

કર્તાત્રેય બાલકૃષ્ણ કાલેલકર

સાધુચરિત પંડિતજી

સંગીતશાસ્ત્રી પંડિત નારાયણ મોરેશ્વર ખરેના અવસાનથી કેવળ ગુજરાતને જ નહિ પણ હિંદુસ્તાનને એક મોટી ખોટ પડી છે. ગાંધીજી હિંદુસ્તાનમાં આવ્યા ત્યાર પછી આપણા પ્રજાજીવનના અંગ પ્રત્યંગમાં જે નવીન ચેતના સ્ફુરી તેમાં સંગીત તેમ જ અન્ય લલિત કળાઓ પ્રત્યે ઉચ્ચ પ્રકારની અભિરુચિ જન્ય થઈ. આપણી પડતીના સમયમાં સંગીતવિદ્યા મોટે ભાગે ચારિત્ર્યહીન સ્ત્રીપુરુષોને પનારે જઈ પડી હતી. તેમાંથી તેને છોડાવી ઉચ્ચ ભાવને પોષણ આપનારા સંગીતનો પ્રચાર કરવાનું ભારે કામ પંડિત વિષ્ણુ દિગંબર શાસ્ત્રીએ ઉપાડ્યું. આપણા પંડિત ખરેજ તેમના પદશિષ્ય. પોતાના ગુરુએ ઉપાડેલા કાર્યને આગળ ચલાવવામાં તેમણે પોતાની કાયા નિચોવી નાખી.

પંડિતજીનો જન્મ સતારા જિલ્લામાં તાસગાંવ તાલુકામાં ઈ. સ. ૧૮૮૯માં થયેલો. મીરજ સંસ્થાનના મહારાજાના આશ્રયથી તેમણે વિદ્યાભ્યાસ કરેલો. સને ૧૯૦૭માં ૧૮

વર્ષની વયે જ્યારે મેટ્રિકમાં બહુતા હતા ત્યારે વિષ્ણુ દિગંબર શાસ્ત્રીનો મેળાપ થયો. સંગીત માટેની તેમની લાચકાત જોઈ તેમણે પોતાની સાથે રહી સંગીતનો અભ્યાસ કરવા સૂચના કરી. મીરજના મહારાજાજીએ સાત વર્ષ સુધીનું તેમનું બધું ખર્ચ આપવા હા પાડી અને તેઓ પંડિત વિષ્ણુ દિગંબરના અંતેવાસી બન્યા. ચાર વર્ષમાં જ તેમણે સંગીતમાં સારી પ્રગતિ કરી. અને પંડિત વિષ્ણુ દિગંબરે તેમને પોતાના ગાંધર્વ મહાવિદ્યાલયના અધ્યાપકમંડળમાં લીધા અને સને ૧૯૧૨માં તેના ઉપઆચાર્ય (Vice-principal) બનાવ્યા.

આશ્ચર્યની વાત એ છે કે સંગીતકળા પંડિતજીના પિતાશ્રીમાં તેમ જ તેમનાં ભાઈબહેનોમાં પણ નહોતી. પંડિતજીના માના બાપ કેશવજીવા ગોકટે કાલ્હાપુર તાબાના આવડા સંસ્થાનમાં ઉસ્તાદ ગવૈયા હતા. પંડિતજીનાં માતૃશ્રીમાં નૈસર્ગિક સંગીતશક્તિ હતી, જોકે તેમણે બિલકુલ અભ્યાસ નહિ કરેલો. આપની શક્તિ દીકરીના એક જ બાળકમાં જિતરી.

ગાંધીજીએ પોતાના આશ્રમ માટે આશ્રમજીવનમાં સમરસ થઈને રહી શકે એવા એક સંગીતશાસ્ત્રીની પંડિત વિષ્ણુ દિગંબર પાસે માગણી કરી. સ્વ. મગનલાલભાઈ જાતે મુંબઈના મહાવિદ્યાલયમાં જઈ આવ્યા. તે વખતે ખરેજી તે ક્યાંક બહાર ગયેલા એટલે તેમનો અને મગનલાલભાઈનો ભેટો નહિ થયેલો. પણ પંડિત વિષ્ણુ દિગંબરે ખરેજીને પસંદ કરીને મોકલ્યા અને વિષ્ણુ દિગંબરની એ પસંદગી શોભી નીકળી. સને ૧૯૧૮ના જાન્યુઆરીમાં ખરેજી આશ્રમમાં આવ્યા. અને ત્યારથી જ તેમની 'રઘુપતિ

રાધવ રાજરામ'ની ધૂનથી તથા ભક્તિરસથી તરભોળ ભજનોથી ગાંધીજી અને ખીજા સૌ આશ્રમવાસીઓ ઉપર તેમણે જે જૂરડી નાખી તે કાયમની રહી ગઈ. જુદે જુદે ઠેકાણે વસતા સઘળા જ આશ્રમવાસીઓ એક પ્રિય સ્વજનની ખોટ આને અનુભવે છે.

પંડિતજી આશ્રમમાં આવ્યા તે દિવસનાં તેમનાં ખૂટ, મોજાં, હાફકોટ, ફેટો વગેરે વેશ જોઈ કાઢીને સહેજે વિચાર આવે કે આશ્રમના જીવનમાં આ ભાઈ કેમ ભળશે. પણ એ બાહ્ય સ્વાંગ ફેંકી દેતાં એમણે ક્ષણનો પણ વિલંબ ન કર્યો. અને ત્યાર પછી આશ્રમની ઘટમાળમાં જે ફેરફારો થયા તે બધામાં તે આનંદ અને ઉત્સાહથી ભળ્યા. પાયખાનાં-સફાઈનું કામ આશ્રમમાં બધાને જ વારાફરતી કરવાનું આવતું અને પંડિતજી એ કરતા ત્યાં સુધી એમના ગુરુભાઈ ખીજા સંગીતશાસ્ત્રીઓ કાંઈ બોલતા નહિ, કારણ એમાં ઝાઝો વખત જતો નહિ. પણ ગાંધીજીએ આશ્રમમાં સંયુક્ત રસોડાનો પ્રયોગ ચલાવ્યો અને પંડિતજીએ રસોડામાં ઠીકઠીક વખત આપવા માંડ્યો ત્યારે એમના ગુરુભાઈઓ એમની મજકરી કરતા કે, સંગીતનું કામ છોડી તમે આ દૂધદહીંની અને શાકની વ્યવસ્થામાં ક્યાં પડ્યા છો? એ ટીકાનો જવાબ આપ્યા વિના પંડિતજી માત્ર હસતા જ. પરંતુ આ કામ ત્યારે કરતા હતા ત્યારે પણ સંગીતના અધ્યયનમાં અને અધ્યાપનમાં તેમણે લવલેશ ન્યૂનતા આવવા દીધી નથી, એટલું જ નહિ, પણ તે વખતેય આવા કામને મિથ્યા બોળાઈપ ગણતા હશે એવા ખીજા સંગીતશાસ્ત્રીઓ કરતાં પંડિતજીનો સંગીતના કાર્યમાં ફાળો જરાય ઓછો નહોતો,

બલકે વધારે હતો. કારણ, પંડિતજી આખા સંગીતમય હતા. સ્વારે ચારથી તે રાતે નવ દશ વાગ્યે સૂએ ત્યાં સુધી ગમે તે કામ તેઓ કરતા હોય પણ તેમના દિલમાં સંગીતનું જ રટણ ચાલતું. તેમની પાસે સંગીત શીખવા ઇચ્છનારને તેઓ સંગીત શીખવવા હંમેશાં તત્પર રહેતા અને તેના વખતની અનુકૂળતા સાચવવામાં પોતાને ગમે તેટલી અગવડ પડે તેમ હોય તેનો કદી વિચાર નહિ કરતા. મારા જેવા સંગીતની આબતમાં તદ્દન જડને પણ તેમણે સંગીત શીખવવા માંડેલું. એક વખત હું બાળકોને ‘પશુમાં પડી એક તકરાર’ એ કવિતા શીખવતો હતો. મને બરાબર ગાતાં ન આવડે; એટલે જે બાળકને ફીક આવડતું હતું તે વર્ગનાં બધાં બાળકોને ગવરાવે એમ હું ચલાવતો હતો. પંડિતજી મારા સાખપાડોશી. તેમણે આ જોયું; એટલે મને કહ્યું કે તમારે જેટલી કવિતાઓ શીખવવાની હોય તેટલી ગાતાં તો તમને આવડવી જ જોઈએ. ચાલો હું શિખવાડું. મેં કહ્યું, “મને તો ગાતાં જ નથી આવડતું. અને હું મારું ટૂંકું આમ જ ચલાવું છું.” એટલે એ કહે, “હાર્મોનિયમની મદદથી ગાઓ.” ચાર દિવસ સુધી મને રોજ પકડે અને પેલી ‘પશુમાં પડી એક તકરાર’ એ કવિતા બરાબર ગાતાં શીખવે. પણ મારે ક્યાં શીખવી હતી? એટલે હું છટક્યો. કવિતા ગાવાને બદલે અર્થને અનુસરીને વાંચીને શીખવવાનો મેં સિદ્ધાન્ત કાઢ્યો અને પંડિતજી થાક્યા.

પંડિતજીનું હૃદય ભક્તનું હતું. એમની બધી ભક્તિ મુરુ પ્રત્યે ઢળેલી હતી. પંડિત વિષ્ણુ દિગંબરનું નામ દેતાં એમના ચહેરા ઉપર અનન્ય ભક્તિભાવનું સ્ફુરણ થતું. અને

આ ભક્તિભાવમાં વેવલાઈ નહોતી. એ ભક્તિભાવમાં તો સંગીતવિદ્યાને શુદ્ધ અને ઉચ્ચ ભૂમિકા ઉપર પ્રતિષ્ઠિત કરવા પંડિત વિષ્ણુ દિગંબરે આરંભેલા કામને ભારતવ્યાપી કરવાનો દૃઢ સંકલ્પ હતો. વિષ્ણુ દિગંબરજીના અવસાન પછી તેમના અધા શિષ્યો સંગઠિત રહે અને સારા ભારતવર્ષમાં સ્થળે સ્થળે ગાંધર્વ મહાવિદ્યાલયો ચાલે, એ માટે પંડિત ખરેજીએ જે તનતોડ પ્રયત્ન કર્યો છે તેનો હું સાક્ષી છું. તેઓ આશ્રમમાં આવ્યા ત્યાર પછી અમદાવાદમાં તેમણે પોતાના ગુરુભાઈઓને બોલાવી સારે સારે ઠેકાણે કામે લગાડ્યા. એ અધા સંગીતના પ્રચારમાં પોતાનો ફાળો આપે એવું તેઓ ઇચ્છતા, અને પેલા ભાઈઓની ઇચ્છા હોય કે અનિચ્છા હોય તોપણ તેમની પાસેથી વધારાનું કામ વિનાવેતને કરાવતા, એટલો પ્રેત્સાહક અને પાવક પ્રભાવ પોતાના ગુરુભાઈઓ ઉપર તેઓ ધરાવતા.

આશ્રમમાં આવ્યા પછી આશ્રમના સિદ્ધાન્તો પ્રત્યે વિરલ શ્રદ્ધા અને ભક્તિ તેમણે કેળવ્યાં હતાં. તેઓ સાદા, સરળ, ઉદ્યમી અને નમ્ર તો સ્વભાવથી જ હતા. તેના ઉપર નિઃસ્વાર્થ સેવાવૃત્તિ અને ત્યાગનો ઓપ ચઢ્યો. આશ્રમમાં આવ્યા પછી સંગીતશાસ્ત્રી તરીકે તેમની કીર્તિ ગુજરાતમાં અને બહાર ફેલાઈ અને મોટા પગારવાળા નોકરીઓ ઘણી વાર તેમની સામે આવી જિભી રહેવા લાગી, પણ એવા દ્રવ્ય પ્રત્યે કદી એકી નજર તેમણે કરી નથી.

કર્તવ્યપરાયણતાનો ખ્યાલ તેમનો કેટલો જિઓ હતો તેનું એક જ ઉદાહરણ બસ છે. આશ્રમમાં દાંડી-કૂચની તૈયારીઓ ચાલી રહી હતી. પ્રાર્થનામાં રોજ હજારોની મેદની જિભરાતી.

પંડિતજીનો નાનો દીકરો વસંત શીતળામાં સપડાયો હતો અને બચવાની આશા નહોતી. પંડિતજી તેની સારવારમાં ગૂંથાયેલા છતાં બન્ને વેળા પ્રાર્થનામાં નિયમિત હાજરી આપતા. છેલ્લે દિવસે તો મરણ સમીપ દેખાતું છતાં પોતાના વહાલા પુત્રની મૃત્યુશય્યા છોડી તેઓ પ્રાર્થનામાં ગયા. ત્યાં તેના મરણના સમાચાર આવ્યા. સંપૂર્ણ ધૈર્ય અને શાન્તિથી તે સાંભળી લીધા અને પ્રાર્થના પૂરી થયે જ ઘેર ગયા. ગાંધીજીએ કહ્યું કે, “લક્ષ્મીબહેનના આશ્વાસન અર્થે બન્ને તમે દાંડી-કૂચમાં ન આવો.” પણ એ ધીર પતિપત્નીએ સૂચના ન સ્વીકારી અને પંડિતજી પોતાના પુત્રના મરણને પાંચમે દિવસે દાંડી-કૂચમાં નીકળ્યા.

લડત પૂરી થયા પછી અમદાવાદમાં ફરી પાછી પોતાની સંગીતપ્રચારની પ્રવૃત્તિ ઉપાડી. સંગીતના શિક્ષકો તથા પ્રચારકો તૈયાર કરવા વિદ્યાપીઠના આશ્રય નીચે એક સંગીત વિદ્યાલય કાઢ્યું. અને સંગીતના સર્વસામાન્ય શિક્ષણ માટે અમદાવાદ શહેરમાં એક ગાંધર્વ વિદ્યાલય કાઢ્યું. પંડિતજીના જાંઘા ગુણો અને નિર્ભળ ચારિત્ર્ય એ આપણો આધ્યાત્મિક વારસો છે, જ્યારે પંડિતજીની આ સંગીતપ્રવૃત્તિ એ આપણો સ્થૂળ વારસો છે. સંગીત પ્રત્યે પ્રેમ અને ઉચ્ચ અભિરુચિનો જે પ્રવાહ તેમણે ગુજરાતમાં રેલાવ્યો છે તે પ્રવાહને વહેંતો રાખી એ વારસાને લાયક આપણે થવાનું છે.

પંડિતજીની કૃતિઓમાં ‘આશ્રમ ભજનાવલિ’ તો આખા દેશમાં પ્રસિદ્ધિ પામી છે. તે ઉપરાંત ‘શ્લોકસંગીત’ નામના પુસ્તકમાં કેટલાંક ગુજરાતી ગીતો સ્વરલિપિબદ્ધ કરીને એક મોટી સેવા તેમણે કરી છે. વળી કેટલાક રાગોનાં મુખ્ય

મુખ્ય લક્ષણો તે જ રાગમાં તેમણે રચ્યાં છે. આ ઉપરાંત સંગીતના શિક્ષણ માટે ફેટલાંક ક્રમિક પુસ્તકો પણ તેમણે રચ્યાં છે. સંગીતની કળા સાથે સંગીતના શાસ્ત્રની પણ તેમણે ઉપાસના કરી હતી. સંગીતશાસ્ત્ર વિષેના તેમના જ્ઞેષો અને વ્યાખ્યાનો સંગૃહીત કરવા જેવાં છે.*

નરહરિ દા. પરીખ

● પ્રસ્થાન : વર્ષ ૧૩, અંક ૪-૫,

પરિશિષ્ટ

પંડિતજીનું નાનું સંગીત પુસ્તકાલય

૧. Indian Music By Shahinda.
૨. „ „ „ Pandit Shed
Marain Shamlla
૩. Introduction to the study of Indian Music By E. Clemen
૪. Indian Music By Bh. A. Pingle
૫. ઉત્તર હિંદુસ્તાની સંગીતનો ઇતિહાસ
૬. Elementary Lessons on Sound By
Dr. W. H. Stone
૭. Elements of Music
૮. A Dip into infinity on the Shrutis in Melody By M. D. Dafturdar
૯. અભિનવતાલમંજરી
૧૦. આયને અકબરી (પૂર્વાધિ ઉત્તરાર્ધ)
૧૧. અનૂપ સંગીતવિલાસ, અનૂપ સંગીતરત્નાકર, અનૂપ સંગીતઅંકુશ

१२. एकनाथ महाराज कृत श्रीभावार्थरामायण
१३. Kalidas & Music
१४. Karunamirtha Saoram (Extract from the first book on Srutis part I, II Tanjare)
१५. गीतगोविंदकाव्यम् ।
१६. गायनवादन पाठभाषा (अवेष्टित)
१७. तालचक्रम् ।
१८. तानसेन कृत संगीतसार ।
१९. Theory of Indian Music as expounded by Somanath
२०. The Music of India By Herbert A. Poloy B. A.
२१. The Calcutta review
२२. The Hindu Music Scale & Twenty-two Shrutis By Krushnaji Balal Deval
२३. The Akbarnama of Abul Fazi
२४. The Psychology of Music By H. P. Krishnarao B. A.
२५. The Music and Musical Instruments
२६. Natyasastra of Bharat Muni (भारतमुनि प्रणीत नाट्यशास्त्र)
२७. नागरीप्रयारिणी पत्रिका
२८. नारदीय चत्वारिंशच्छतरागनिरूपणम् ।
२९. नारदीय शिक्षा

૩૦. પુરુષસૂક્તમ્
 ૩૧. પુષ્ટીમાર્ગીય પદસંગ્રહ
 ૩૨. Manufacture of Ideas for Music
Composition
 ૩૩. Music of Hindustan By Fox
Strangways
 ૩૪. રામદાસ આણિ રામદાસી
 ૩૫. The Rags of Hindustan
 ૩૬. રાગ વિબોધ
 ૩૭. રાધામાધવવિલાસચંપૂ :
 ૩૮. રાગરત્નાકર
 ૩૯. રાગવિબોધપ્રવેશિકા
 ૪૦. રાગમાલા
 ૪૧. રાગવિલાસ (બે પુસ્તક)
 ૪૨. રામગીત ગોવિંદ
 ૪૩. વૈદિકકાલ ગણનાપદ્ધતિ આણિ શ્રી. રામચન્દ્ર જન્મકાલ
નિર્ણય
 ૪૪. શબ્દસ્તોમ મહાનિધિ :
 ૪૫. શારીરિક, માનસિક અને આધ્યાત્મિક સંગીતતુલના
 ૪૬. શ્રુતિસ્વરસિદ્ધાન્ત
 ૪૭. શ્રીમલ્લશ્ચયસંગીતમ્ (ભાતશંકે કૃત)
 ૪૮. સાર્થસાગ્રહીજાતકં By અમૃતમાધવ વાઘોલકર
 ૪૯. સંગીતસમયસાર
 ૫૦. Sanskrit Research Vol. I, II
 ૫૧. સંગીતરત્નાકર with સંગીતસુધાકર સારંગદેવ કૃત

५२. संगीतचिंतामणि

५३. संगीतादित्य

५४. Some thoughts on Hindi Music By
G. S. Khare

५५. संगीतसंजीवनी

५६. साहित्यशास्त्र

५७. संगीतपारिजात

५८. संगीतसारसंग्रह By S. M. Tagore

५९. स्वरमेलकलानिधि

६०. संगीतशास्त्र कवि नथुराम सुंदरजी

६१. संगीतशिक्षक डा. बालाल शिवराम

६२. संगीत आलपोथी

६३. संगीत पारिजात प्रवेशिका

६४. संगीतदर्पण रतनशी लीलाधर ठाकुर कृत

६५. संगीतरत्नाकर सारंगदेवकृत

६६. संगीतमकरन्द नारदकृत

६७. संगीतरत्नाकर वाहीलाल शिवराम

६८. संगीत गीतांजली रविन्द्रनाथ ठाकुर

६९. संगीतदर्पण भाग १ विश्वनाथ रामचन्द्र

७०. हिंदुस्तानी संगीतपद्धति भा. १, २, ३

७१. ज्ञानदेवी

कथिक पुस्तकें

१. मआरी फुन्नगमात दूसरा भाग

महम्मदअलीखान

२. संगीत समुच्चय प्रथम भाग

शवेन्द्रनाथ असु

३. संगीत द्वितीय भाग

४. ,, तृतीय ,,

५. संक्षिप्त संगीतसूर्यप्रकाश मास्तर गोविंद प्रकाश
 ६. सतार शिक्षक भा. (१), (२) रंगो अनंतठकर (२)
 पुरुषोत्तम गणेश
 ७. हिंदुस्तानी संगीतपद्धति क्रमिक पुस्तक १, २, ३, ४,
 ८. Gorkhajit Prakash Part I
 ९. श्रीराम पद्यमाला नारायण वी. सुकथनकर
 १०. सनईवादन पाठमाला (पहिले पुस्तक)
 ११. हिंदुस्तानी संगीतप्रवेशिका भा. १ (२ प्रत), २ मुरारिप्रसाद
 १२. सतारीचे पुस्तक कैलासवासी तंतकार
 १३. संगीतगुच्छ टिळक रा. विद्यालय
 १४. भजनसंग्रह (२ भाग) रावजी जनार्दन
 १५. संगीतप्रवेशिका विष्णु शामराव भात्रे
 १६. हिंदी हारमोनियम शिक्षक
 १७. गीतावलि
 १८. संगीतामृतप्रवाह
 १९. संगीतप्रकाश महाराणा प्रतापदेवजी
 २०. मृदंगवादन विश्वनाथ रामचंद्र काळे
 २१. तालादर्श
 २२. हिंदुस्तानी संगीत प्रवेशिका मुरारिप्रसाद
 २३. संगीतशिक्षक भा. १, २ गणेश रामचंद्र गोखले

गांधर्व मद्रविद्यालयनां पुस्तके

२४. राष्ट्रगीत
 २५. भजनामृत लहरि १ (प्रत २), २ (प्रत २), ३, ४,
 (प्रत २), ५ (प्रत २)
 २६. राग भैरव

२७. राग भूपाली
२८. रागबिहाग
२९. राग कल्याण
३०. राग मालकंस
३१. स्वल्पालाप गायन भा. ४
३२. संगीततत्त्वदर्शक भा. १
३३. संगीत बालबोध भा. १ (प्रत २), २, ३ (प्रत ३),
४, ५ (प्रत २)
३४. व्यायाम के साथ संगीत भा. १, २
३५. अंकित अलंकार
३६. कर्नाटकी संगीत भा. १ (प्रत २)
३७. सतार की पुस्तक भा. १, २
३८. महिला संगीत भा. १, २
३९. होरी
४०. बंगाली गायन
४१. श्रीरामगुणगान
४२. रागप्रवेश भा. १ थी (१८ भा. २ अने ४ नथी)
४३. संगीत बालप्रकाश भा. २, ३ (भा. १ नथी.)
४४. मृदंग और तबला वादन सुबोध
४५. सितार लहरि (प्रथम पुस्तक) शंकर गणेश व्यास
४६. वायोलिन शिक्षक शंकरराव पाठक

